Das deutsche Drama der Gegenwart.

Von

Dr. August Henneberger.

Greifswald 1853.
C. A. Koch's Verlags-Buchhandlung
Th. Kunike.

Es ist der Zweck der nachfolgenden Bogen, die deutsche dramatische Litteratur der Gegenwart in ihren Hauptvertretern darzustellen und einer ästhetischen Würdigung zu unterziehen. Es soll gezeigt werden, daß weder die Klage der Kritiker gerechtfertigt scheint, welche eine dramatische Litteratur der Gegenwart überhaupt anzuerkennen sich weigern, noch das Jubelgeschrei einiger Poeten, welche als lachende Erben großer Vorgänger gleich den homerischen Helden sich rühmen, weit besser zu sein als die Väter.

Ich verstehe unter der dramatischen Litteratur der Gegenwart die Productionen der jetzt lebenden und noch schaffenden Dramatiker. Ich werde daher weder von Dramen verstorbener Poeten sprechen, wenn dieselben auch noch so häufig in dem Repertoire der gegenwärtigen Theater sich finden, noch von den Werken noch lebender Dichter, welche auf wohlverdienten Kränzen ruhend von schaffender Thätigkeit seit längerer Zeit sich der Hauptsache nach zurückgezogen haben. So wird denn hier weder von den Dramen unserer Classiker und der unmittelbaren Nachfolger derselben, noch von den Productionen der Uhland, Grillparzer, Deinhardstein, Zedlitz die Rede sein, obgleich wir dieselben zu schätzen wissen und bei Weitem höher stellen, als dies neuerdings zuweilen geschieht.

Wir haben es also mit den Dramatikern der eigentlichsten Gegenwart zu thun. So fern es uns nun auch liegen mag, mit vorgefaßter Meinung die bunte Menge der Erscheinungen in gemachte Kategorien zu zertheilen: so geneigt wir sein mögen, allen Individualitäten ihr Recht und ihre Wesenheit zu lassen, so abgeneigt, das Eigenthümliche des Einzelnen der Abstraktion zu Liebe zu verkennen und zu verwischen: wir werden uns der Bemerkung nicht verschließen können, daß durch sämmtliche Dramen, die unserer unmittelbaren Gegenwart angehören, mit wenig Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen, ein gemeinsamer Familienzug hindurchgeht: das Bestreben unabhängig von den klassischen Mustern unserer Litteratur der dramatischen Kunst neue Bahnen zu eröffnen. Kein durchaus neues Bestreben. Zwar wird es nicht verkannt werden können, daß die unmittelbaren Nachfolger unserer großen Dramatiker halb mit Bewußtsein, halb unbewußt deren Bahnen einschlugen und es höchstens zu dem Versuch brachten, die von jenen aufgestellten Normen zu variiren und mit derselben Grundanschauung den Objecten etwelche neue Seiten abzugewinnen. Um von der directen Nachahmung, aus welcher die Dramen Körner's hervorgingen, zu schweigen: wir können es uns kaum verhehlen, wie die berüchtigten Schicksalstragödien auf einer wenngleich mißverstandenen Auslegung und Ausbildung derjenigen Schicksalsidee beruhen, wie sie Schiller und theilweise auch Göthe aus den Alten geschöpft hatten. Die Künstlerdramen Deinhardstein's, Oehlenschläger's u. A. weisen auf Göthe's Tasso als ihre Quelle, die Ritterschauspiele auf Götz von Berlichingen: selbst so selbstständige Geister, wie Uhland und Immermann, der letztere wenigstens seit seiner Bekehrung von dem romantischen Taumel, können sich dem Einfluß der beiden tonangebenden Meister nicht ganz entziehen, so abgeneigt auch z. B. Immermann sich der Poesie Schiller's in der Theorie gezeigt hat. Allein es bedarf nur,

daß ich Grabbe's Namen nenne, um einen recht entschiedenen Beweis zu liefern, wie jenes dramatische Emancipationsbestreben lange vor unserer Gegenwart sich entwickelte und ausbildete.

Nicht also die Entstehung dieses Strebens, nur seine Ausbildung gehört dem Drama der Gegenwart an. Bald heftig bald breit macht sich diese Opposition in den theoretisirenden Vorreden Luft, welche es jetzt Mode geworden ist, jedem dramatischen Kunstwerk als eine Art Kriegserklärung, eine Aesthetik ad hoc vorauszuschicken. Und zwar wird diese Opposition von den verschiedensten Standpunkten aus geführt. Daher müssen wir es der Charakteristik der einzelnen Dichter überlassen, jenen allerdings rein formalen Begriff der Emancipation mit dem jedesmal entsprechenden Inhalt zu erfüllen oder auch bei einzelnen Erscheinungen das Nichtvorhandensein dieser Opposition erkennen zu lassen.

Wir wenden uns nun sogleich zu den Einzelnen und beginnen mit Franz Joseph Freiherrn von Münch-Bellinghausen, mit einem Dichter, der sowohl der Zeit nach den Uebergang zu den Dramatikern der jüngsten Gegenwart bildet (Griseldis 1837, Adept 1838, Camoens 1838, Imelda Lambertazzi 1842, Sohn der Wildniß 1843), als auch in Bezug auf den Charakter seiner Poesie nur noch einer halb unbewußten, der innern Wesenheit seiner Natur mit Nothwendigkeit entsprungenen Opposition sich hingiebt. Durch die großen Vorbilder unserer klassischen Periode war die Darstellung einer auf allgemeingiltigen sittlichen Ideen ruhenden Handlung als das Wesentliche und Specifische des Dramas zur Anerkennung gebracht worden. Es war natürlich, daß weichere Naturen von diesem strengen Stil, der sich der Antike nicht ohne Absicht näherte, sich zurückgestoßen fühlten, weil gerade diejenige Seite ihres geistigen Lebens, welche sie mit Vorliebe ausgebildet, die lyrische Innerlichkeit, in jenen Tragödien der Natur der Sache nach nur wenig Anregung und Befriedigung

finden konnte. Friedrich Halm, zunächst wohl angeregt von seiner eignen Individualität und dann unterstützt und gekräftigt durch das Studium Calderon's, unternahm es, von diesem Punkte aus dem Drama eine neue Bahn zu brechen, die wir kurzweg als lyrisch bezeichnen können. In diesem Ausdruck liegen die Vorzüge und Fehler der Halm'schen Dramatik eingeschlossen. Halm ist ein Meister im poetischen Ausmalen lyrischer Stimmungen: die verschiedensten Seelenlagen, die tiefsten Empfindungen, die mannichfaltigen Wandelungen eines reichen innern Lebens weiß er mit Klarheit und Lebendigkeit sich aussprechen zu lassen. Und was sehr gerühmt zu werden verdient: obgleich er es vortrefflich versteht, auch verwickeltere psychologische Erscheinungen darzustellen, hat er sich doch nicht verleiten lassen, uns psychologische Kunststücke vorzumachen und, wie das sonst heutzutage zum dramatischen Handwerksbrauch gehört, verzwickte und verzerrte Seelenzustände als die normalen, die Ausnahme als die Regel vorzuführen. Dieses künstlerische Detail von Seelenmalerei ist Halm's Stärke: es ist aber auch, wie ich schon sagte, die Grundlage seiner Mängel. Sobald die lyrische Stimmung das Interesse für die Handlung überwiegt, sobald mehr gefühlt und empfunden, als gehandelt wird, in dem Augenblick giebt das Drama die ihm wesentlichste Eigenschaft ab. Und dies ist der Vorwurf, den man bei aller Achtung vor seinen poetischen Schönheiten dem Dramatiker Halm nicht ganz ersparen kann: es kommt in seinen Dramen oft zu keinem entschiedenen dramatischen Interesse, weil wir von dem Reiz der lyrischeu Ergüsse immer wieder überwältigt, betäubt und festgehalten werden. Wenn wir uns in dem Ausgangspunkte nicht geirrt haben, den wir eben für Halm's Dramatik festzustellen suchten, so wird es nun klar sein, wie schon in diesem der eben gerügte Fehler eingeschlossen lag. Wollte Halm wirklich, wie wir annahmen, das Drama innerlicher, lyrischer, seelischer, wenn mir dieser Ausdruck ge-

stattet wird, machen, so verkannte er eben die Natur dieser Dichtungsart und mußte, jemehr er seinem Reformationsbestreben in dieser Richtung sich hingab, um so weiter in seinen Productionen von dem wahren Wesen des Dramas abgelenkt werden.

Diese allgemeinen Sätze werden sich in den einzelnen Dramen dieses Dichters leicht nachweisen lassen. Wir beschränken*) unsere Betrachtungen auf die beiden Stücke Halm's, welche das größte Aufsehen erregt und je nach der Stimmung der Gemüther den ungemessensten Beifall oder eben so über das Ziel hinaus treffende Verdammungsurtheile hervorgerufen haben — Griseldis und den Sohn der Wildniß. Beide Dramen sind gewissermaßen Musterbilder für psychologische Darstellung. Wenn in der Griseldis die opfermuthige, hingebende, demüthige Liebe des Weibes zur Darstellung kommt, so zeigt der Sohn der Wildniß die bewältigende Gewalt, welche die Liebe auf rohe, aber bildungsfähige und gesunde Naturen ausübt. Die Idee des letztern Stücks könnte plastisch nicht anders und besser ausgedrückt werden, als durch Amor auf dem Panther, ihn lenkend und bändigend. Was nun zuerst die Griseldis betrifft, so sind die einzelnen Scenen mit so lebendigen und brennenden Farben gezeichnet und dabei an und für sich so wahr und ergreifend, daß daraus der stürmische Beifall, welchen das Stück einst fand, zur Genüge erklärt wird. Aber Halm, wie es scheint, hat über der Ausschmückung und dem liebevollen Eingehen in die einzelnen Seelenzustände seiner Heldin den freien Blick auf das Ganze der Handlung verloren. Man hat dem Dichter vorgeworfen, daß diese fünf-

*) Imelda Lambertazzi ist mir unbekannt geblieben. Der Adept bringt es trotz vieler einzelnen Schönheiten nicht viel über einen didaktischen Eindruck hinaus; dagegen ist Camoens ein Gedicht voll des höchsten lyrischen Schwunges, großartig in der Entwickelung seines Vorwurfs, der Würde der Poesie, aber ohne Handlung.

aktige Peinigung eines liebenden Weibes dem Hörer und Zuschauer selbst eine Pein sei, daß es nicht zu einem großen tragischen Interesse, wohl aber zu einem immer sich erneuenden Gefühle der Unlust und Mißstimmung komme. Der Dichter könnte vielleicht darauf antworten, daß Griseldis durch ihre Zurückweisung Parzivals, als sie erfährt, es sei alles nur zum Spiel gewesen, das Gegengewicht in die Wagschaale werfe. Wir wollen auch nicht verkennen, daß diese Abweichung von dem alten Volksbuch, welches die Griseldis nach allem Vorhergegangenen mit ihrem Peiniger fortleben läßt, für unsere moderne Anschauung eine Verbesserung ist. Aber erstens kann die poetische Gerechtigkeit am Schlusse des fünften Akts unsere durch fünf Akte fortdauernde Mißstimmung nicht verwischen, wenn nicht der ironische Satz des Dichters als ästhetisches Princip gelten soll: „wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“ Und dann zweitens: Ist denn das, was uns hier für Liebe verkauft wird, wirklich die wahre Liebe des Weibes? Können wir es über dem Glanz und Reiz, welchen der Dichter seinem Gemälde verleiht, vergessen, daß eine solche das Recht der eigenen Persönlichkeit, ja bis auf einen gewissen Grad die Würde des Menschen aufgebende Hingebung eher an die instinktive Anhänglichkeit des Thiers, als an die freie Liebe anstreift, die dem Liebenden das Gefühl der eignen Würde noch erhöhen muß? Rührend ist jene Anhänglichkeit gewiß auch, aber ein tragisches Pathos kann nur die sittlich freie Liebe des Menschen hervorbringen. Dieser Mangel verdirbt für den schärfer Zuschauenden den Eindruck der ganzen Handlung, während die Menge und besonders die Frauen, die um jeden Preis gerührt sein wollen, reiche Veranlassung finden, sich rühren zu lassen.

Mit dem Sohn der Wildniß verhält es sich etwas anders. Wir wollen nicht leugnen, daß es die wahrhaft sittliche Kraft der Liebe ist, welche den Häuptling Ingomar aus

einem wilden Tectosagen zu einem civilisirten Griechen macht: denn nur die wahre Liebe konnte diese bildende Kraft haben. Wir können auch nicht in den Vorwurf einstimmen, welchen man dem Stück gemacht hat, daß nämlich diese wilden Tectosagen doch gar zu zahm und modern seien. Im Ganzen ist die Lokalfarbe der unvordenklichen Zeit nicht verwischt, oder wenigstens nichts gethan und gesagt, was nicht in jener grauen Vorzeit möglicherweise hätte gethan und gesagt werden können. Und das ist alles, was man verlangen kann; denn auch diejenigen, welche jenen Tadel aussprechen, dürften über das Detail massilischer und tectosagischer Alterthümer hundert Jahre nach der Gründung der alten Phokäerstadt nicht allzugenau unterrichtet sein, und sollten es sich also doch gefallen lassen, wenn ein Dichter wie Halm den ganzen Duft seiner Poesie über eine solche res nullius ausgießt. Und das muß anerkannt werden: ein reicher und voller Strom von Poesie ergießt sich durch das Drama: das so oft verspottete „Mein Herz ich will dich fragen, Was ist denn Liebe? Sag!" ist an sich betrachtet eine Perle. Und dennoch scheint mir der Sohn der Wildniß an demselben Mangel zu leiden wie die Griseldis. Denn auch hier handelt es sich um die Lösung eines psychologischen Problems. Die Frage: Wie würde sich ein Wilder der Liebe einer Griechin gegenüber benehmen und welche Phasen geistiger Entwickelung würde er durchmachen müssen? diese psychologische Frage bildet das Problem, welches durch das Drama gelöst werden soll. Aber die Folge ist, daß das ganze Drama in lyrische Momente auseinander fällt. Denn der Vorgang, welcher geschildert werden soll, ist ein wesentlich innerlicher und findet als solcher seinen Ausdruck in dem Lied, in der Lyrik. So treffen wir denn in dem Sohn der Wildniß auch eine Reihe der reizendsten lyrischen Stellen, ja über dem ganzen Gedicht liegt ein eigenthümlicher poetischer Schmelz. Aber das Drama verlangt äußere Handlung, sichtbarlich vor

Augen gestellt, nicht innere Vorgänge durch das erläuternde oder begleitende Wort vermittelt — und gerade diese Handlung tritt hier hinter dem psychologischen oder, wenn ich so sagen soll, lyrischen Interesse zurück. — So sehen wir also auch hier, wie Halm's Bestreben, innerlicher, psychologischer zu dichten, gerade dem dramatischen Princip entgegengetreten ist und somit dem künstlerischen Werthe seiner Dramen viel geschadet hat, ein Urtheil, welches auszusprechen man um so mehr berechtigt ist, je freudiger man im Uebrigen die hohe poetische Begabung Halm's anzuerkennen bereit ist.

Halm hat auf der von ihm eingeschlagenen Bahn wenig Nachfolger oder Mitstrebende gefunden, vielleicht weil diese Richtung, welche von einer gewissen Sentimentalität untrennbar ist, dem Charakter unserer Zeit widerstrebt, vielleicht auch weil diese Gattung immerhin einen innern Fonds von Poesie erfordert, der heutzutage nicht allzuhäufig gefunden wird. Wir begnügen uns also in der Person Halm's die ganze Richtung charakterisirt zu haben und wenden uns nun zu einer Gruppe von Dramatikern, deren Dramen unser Theater beherrschen und zu der sich daher auch die größte Zahl hinzugedrängt hat. Diese Gruppe begreift die dramatische Tendenzpoesie in mehr oder weniger ausgesprochener Form. Es ist nicht unsere Absicht, den alten Streit hier von neuem aufzunehmen, ob die Poesie überhaupt eine Tendenz haben dürfe, da doch die Kunst sich Selbstzweck bleiben müsse. Im Ganzen scheint die Frage einfach dahin zu beantworten, daß jeder Dichter von Bedeutung, bewußt oder unbewußt, eine Tendenz verfolgen wird, welche dann als die Grundlage aller seiner Productionen sich ausweisen dürfte. Denn Tendenz ist Gesinnung mit dem Streben gepaart, derselben zu poetischer und faktischer Realisirung zu verhelfen. Die Tendenz ist also die Grundlage aller individuellen Strebungen und es wird nicht verlangt werden, daß dieselbe gerade in dem eigensten Schaffen des Menschen,

in der poetischen Production, bei Seite gestellt werde, so wenig als man im praktischen Leben von Jemandem verlangen wird, daß er in diesem oder jenem Falle einmal von seiner Gesinnung abstrahiren möge. Das Fehlerhafte würde blos darin zu finden sein, wenn die Tendenz eine wirklich dem Stoff aufgedrungene, eine gemachte wäre. Mit andern Worten: Ist die Gesinnung ächt und durchdringt diese Gesinnung wie das übrige Leben des Mannes so auch seine poetischen Productionen, so wird dagegen um so weniger zu erinnern sein, als in diesem Fall die überwältigende Gewalt der Tendenz auch schon die Wahl des Stoffes bestimmen und verhindern wird, daß nicht einem spröden Material die Tendenz aufzubringen versucht werde. Denn in dem letzteren besteht eben das Verletzende der Tendenz. Man glaubte zu bemerken, daß ein Theil unserer modernen Dichter dem Stoffe Gewalt anthat und ihm willkürlich den Stempel der zeitgemäßen Tendenz aufprägte: daher die Opposition gegen die Tendenz in der Poesie, eine Opposition, die eigentlich nur die falsche Manier treffen sollte.

Fragt es sich nun nach dem Inhalt dieser Tendenz, nach der Erfüllung dieses doch rein formalen Begriffs, der Gesinnung, so stellt sich bei unsern modernen Poeten eine gewisse Einförmigkeit heraus, welche sie eben von den Dichtern der klassischen Zeit unterscheidet. Denn wer wollte leugnen, daß auch Göthe und insbesondere Schiller Tendenzpoeten in dem Sinne gewesen sind, daß sich ihre sehr bestimmt ausgeprägte Weltanschauung in ihren Dramen mit dem entschiedenen Anspruch geltend macht, eine reale Existenz sich zu erkämpfen? Der Unterschied besteht nur eben darin, daß unsere klassischen Dramatiker wirklich ihre eigenste Tendenz, die mit ihrer ganzen individuellen Erscheinung verwachsene Gesinnung zur Geltung zu bringen suchten, während die modernen Poeten ihre Tendenz der allgemeinen Zeitbewegung entnehmen und so statt zu schie-

ben, geschoben werden. Sie erhalten ihre Parole von der Stimmung des Tages, während Schiller und Göthe bemüht waren, der Zeit ihr eigenes Siegel aufzudrücken. Die Stichwörter aber unserer Zeit sind, so groß die darunter schlummernden Ideen sind, ziemlich einfach: bürgerliche und religiöse Freiheit, Verbesserung des socialen Zustandes, Einheit und Größe des Vaterlandes — das sind die Zielpunkte, nach denen wir auf den verschiedensten Wegen hinstreben. Diese Ideen sind es also, um welche unter den manigfaltigsten Variationen, in Ernst und Scherz, aber mit entschiedenem Festhalten des Grundtons sich unsere modernen Tendenzdramen drehen. Daher also auch jene Uniformität, von welcher ich eben sprach. Und dieser Gegensatz gegen die Göthe-Schiller'sche Dichtungsweise ist ein vollständig bewußter: nicht Lehrer, nicht Propheten ihrer Zeit, sondern nur die Diener, nur der Mund derselben wollen diese modernen Dichter sein.

Wenden wir uns nun zu den Einzelnen. Ich beginne mit Robert Prutz, weil in diesem Dichter die gesinnungsvolle Tendenz das weitaus überwiegende Element ist und weil er sich gerade mit voller Klarheit und Entschiedenheit über den principiellen Gegensatz ausgesprochen hat, in welchem dieses moderne Drama zu dem klassischen steht. Ich brauche indessen wohl kaum zu bemerken, daß auch bei ihm wie bei den übrigen Dichtern dieser Gattung die Tendenz in dem einen Drama mehr hervortritt, als in dem andern, ja daß von allen in gewissen Intervallen auch andere Akkorde angeschlagen worden sind. Wenn ich diese Dichter in eine Gruppe vereinige, so soll das selbstverständlich nichts weiter heißen, als daß sie im Großen und Ganzen dem von mir eben entwickelten Begriff von Tendenz huldigen, ohne daß damit ausgeschlossen wäre, daß sie tastend und suchend auch nach andern Richtungen hin der Poesie neue Pfade zu eröffnen gesucht haben.

So hat gleich Prutz seine dramatische Laufbahn mit ei-

nem Lustspiel eröffnet, welches seiner spätern Richtung grundsätzlich entgegen steht. Nach Leiden Lust ist eine so phantastische, in der Luft schwebende Geschichte, daß man dem judaisirenden Litteraten, welcher in dem Stücke eine Hauptrolle spielt, Recht geben muß, wenn er sagt: „Und sehen Sie, das ist der Fehler von Ihrer Geschichte: — es ist zu viel alte Romantik drinn.“ Prutz gedachte mit dieser Schöpfung eine neue Gattung zu gründen, die der idealen Komödie: aber in der That ist das Lustspiel nichts als eine neue Auflage der alten Phantasusdramen. Schon das Personenverzeichniß mit seinen Allgemeinheiten: Cäsario, Usurpator eines großen Reichs, Lenardo, der entthronte König rc. versetzt uns in die eigentliche Region der Romantik — in die Luft und weder Personen noch Charaktere bieten faßbare conkrete Gestalten. Dieser Herzog mit seinen Ministern einnert lebhaft an Tieck's Scaramuz und dessen Hofstaat; des Haushofmeisters Sohn Michel verbirgt unter seiner halb mystischen halb ironischen Hülle das schüchtern angedeutete Urbild des deutschen Michel. Diese triste Gattung von Ironie, die nicht den Muth hat, mit der Farbe herauszugehn, sondern sich immer die Hinterthüre offen hält, um wenn sie als Ironie Fiasko gemacht, sich plötzlich für Ernst auszugeben und umgekehrt; diese zahme Gattung Satire, die ihre Stacheln unter lahmer Allegorie verbirgt und sich dennoch immer selbst zu wundern scheint, wie witzig sie ist; diese angebliche Uebergipfelung des genialen Uebermuths, welche darin besteht, daß im Stück selbst über das Stück geurtheilt, also über die Ironie ironisirt und somit die Ironie auf die Potenz erhoben wird —: Niemand wird darin die bedenklichsten Symptome eines Rückfalls in die längst überwunden geglaubte Romantik verkennen. Rechnen wir dazu die Shakspearomanie, die sich in Nachahmung Shakspearischer Wendungen und Ausdrucksweisen zeigt, so haben wir ein neues Merkmal der alten Romantik und zugleich der neuerfundenen „idealen Komödie.“

Wie denn die ganze Form des Lustspiels nach dem Modell Shakspearischer Komödien zugeschnitten ist, halb Prosa, halb Verse. Nur hat Shakspeare auch in seinen kecksten und phantastischsten Komödien noch eine sehr konkrete und oft derbe Realität aufzuweisen, während wir in der idealen Komödie wirklich in der Luft schweben. Und nun die Idee dieser idealen Komödie? So romantisch d. h. so verschwommen und luftig wie möglich.

Und eine Stimme sag' ihm in der Brust,
Wer redlich kämpft, dem blüht nach Leiden Lust —

dieser höchst unbedeutende und in seiner Allgemeinheit triviale Gedanke ist der rothe Faden, der sich durch die Komödie hindurch zieht: die abstrakte Idee der poetischen Gerechtigkeit ist es, die uns die ideale Komödie zur Anschauung zu bringen bestimmt ist.

Ich würde mich bei dieser Jugendarbeit Prutz' nicht so lange aufgehalten haben, wenn ich nicht hätte zeigen wollen, welchen weiten Weg der Dichter bis zur Tendenztragödie zurückzulegen hatte. Denn nichts kann doch wohl dieser stofflosen „Lustigkeit" und romantischen Verschwommenheit durchweg entgegengesetzter sein, als das Drama, welches den Zeitinteressen Rechnung tragen und sich von ihnen tragen lassen will. Es ist natürlich, daß dieser Uebergang kein plötzlicher sein konnte, sondern sich allmälig vollzog. In Karl von Bourbon zunächst behandelt der Dichter einen Stoff, der an Schiller's Wallenstein anstreift: beide Kriegshelden ehrgeizig, beide die Stütze ihrer Fürsten, beide treulos und endlich das tragische Ende Bourbon's wie Wallenstein's. Und dennoch hat Prutz es verstanden, seinen Bourbon so individuell zu halten, daß von einer Copie, ja selbst von Reminiscenzen in ausgedehnterem Maße die Rede nicht sein kann. Auch er läßt seinen Helden aus ähnlichem Motiv handeln, aus welchem Schiller's Wallenstein zum Verräther wird: aber einmal nimmt der Ehr-

geiz in der ritterlichen Seele eines Bourbon eine weitaus verschiedene Gestalt an, als in dem von vornherein finstern und zweideutigen Wallenstein. Was hier kalte Berechnung, diplomatische Verstellung, ist bei Bourbon das verletzte Gefühl der eignen Würdigkeit und ein Aufbrausen ritterlichen Zornes über die Nichtswürdigkeit der Gegner. Sodann aber liegt eine große Verschiedenheit zwischen Wallenstein und Bourbon in dem, was als ihre tragische Schuld bezeichnet wird. Bei Wallenstein ist es sein Verrath an dem Kaiser, seinem Herrn; Prutz dagegen findet Bourbon's Schuld in einem Vaterlandsverrath. Diese Nuancirung des Begriffs ist um so weniger außer Acht zu lassen, als gerade in ihr das Tendenziöse des Stücks zu Tage tritt. Denn daß im Grund in der Zeit, in welcher das Stück spielt, die Treue gegen den Lehnsherrn und tragisch die Verletzung dieser Treue das richtige Motiv sein würde, ist klar; die Verletzung der Lehnspflicht aber, die einzige jener Zeit anpassende Anschauung von der Sache, ist für uns ein weit dunklerer und weniger eindrucksvoller Gedanke, als ein Vaterlandsverrath, da wir uns gewöhnt haben, in staatlichen Dingen nur die Gesammtheit im Auge zu halten. So ist hier ein Begriff eingeführt worden, der jener Zeit ziemlich fern, uns aber sehr nahe liegt. Jedoch ist diese jedenfalls tendenziöse Motivirung nicht von der Art, daß sie den Gesammteindruck störte, ja für viele wird das Interesse an der Handlung durch diese theilweise Modernisirung des Grundgedankens erst recht erhöht und nahe gerückt werden. Für die Bühne übrigens ist dieser Karl Bourbon in der gedruckt vorliegenden Form, wie Prutz selbst sagt, nicht bestimmt: — ein Fehler, durch den so viele jüngere Dichter das schönste Vorrecht des Dramatikers aufgeben, ohne bei den großen Intentionen, welche die Aufführbarkeit verhindern sollen, Wesentliches zu gewinnen.

Erich der Bauernkönig, das folgende Stück in der

Reihe der Prutzischen Dramen, hat gleichsam ein officielles Zeugniß erhalten, daß es zu den Tendenzstücken zu rechnen: ein Zeugniß, ausgestellt von der Intendanz der königlichen Bühne von Berlin, durch den damaligen Intendanten von Küstner. In einem Briefe an den Dichter in Beziehung auf die von letzterem gewünschte Aufführung wird demselben mitgetheilt, daß sogar in Oldenburg (wo nämlich das Stück schon gegeben war) höhern Orts wie im Publikum nach zuverlässiger Nachricht sich die Meinung dahin ausgesprochen hat, daß bei der größten Liberalität der Gesinnung dieses Stück in Ansehung „seiner politischen Gesinnungen, vielfältiger Tendenzstellen und maaßlosen Freiheitstiraden, oft im Widerspruch mit der Historie und der Zeit stehend, nicht gut geheißen werden könne."

Was den Thatbestand betrifft, so hat das officielle Zeugniß insofern nicht Unrecht, als Erich wirklich für einen schwedischen König des 16. Jahrhunderts etwas zu stark demokratische Färbung erhalten hat. Zwar ist von „dem puren Communismus, von der puren Revolution", die nach Herrn von Küstner eine hochgestellte Person des Oldenburger Hofs in dem Drama gefunden hat, für den unparteiischen Beurtheiler nichts zu entdecken; aber es steht allerdings nicht zu leugnen, daß die Tendenz die Lokal- und Zeitfarbe hie und da verwischt hat und dem alten schwedischen König hin und wieder ein sehr modern aussehender Liberalismus geliehen worden ist. Sehen wir von dieser Gattungseigenthümlichkeit, die wir immer wieder finden, ab, so ist Erich eine ideenreiche und zugleich effectvolle Tragödie.

Das Unglück eines Mannes, der von dem innigsten Wohlwollen für sein Volk getrieben, bei den nothwendigen Reformen an den privilegirten Klassen den starrsten Widerstand findet, ist bis ins Einzelne psychologisch wahr dargestellt. Zurückgestoßen von der gebildetern Klasse, an welche allein seine um-

fassenden Verbesserungspläne sich anlehnen konnten, wenn sie organisch in das Volk verwachsen sollten, muß er sich auf sich selbst zurückziehen und nun als Selbstherrscher mit Willkür und Ungerechtigkeit dem Volke die Freiheit aufzudringen suchen Aber

„In Sünde kann die Freiheit nicht gedeihn!“

Darum müssen die Pläne Erichs scheitern und er selbst zu Grunde gehen. In eitler Selbstüberhebung glaubt er bestimmt zu sein, mit allen, auch den blutigsten Mitteln auf das Ziel loszusteuern, welches er sich selbst gesteckt meint. Das Resultat ist, daß ihn der Stand, für den er zum blutdürstigen Tyrannen ward, der Bauernstand selbst verläßt. Ein durch Erichs Dekret befreiter Leibeigner ist es, der seinen königlichen Wohlthäter ermordet. Er stirbt verdient: denn — in Sünde kann die Freiheit nicht gedeihen: aber die Idee ist gerettet. Die Schuld des Individuums wird mit dem leiblichen Untergang gebüßt, aber die geistige Errungenschaft bleibt als Vermächtniß der Nachwelt, mit reiner Hand die Frucht zu pflücken.

Wir haben endlich von Moritz von Sachsen zu sprechen. Diese Tragödie behandelt die bekannte Geschichte, wie Moritz von Sachsen als treuer Diener des Kaisers die Acht vollstreckt und das Evangelium zu Boden tritt, dann aber als derselbe Mann dem Kaiser den Vertrag von Passau, welcher Alles zugesteht, was der Kaiser nicht zugestehen will, abzunöthigen den Muth und die Energie hat. Und was die Fakta betrifft, so sind dieselben wie natürlich im Ganzen beibehalten; die Motive dagegen sind von dem Dichter im Sinne der Tendenz verändert und, wenn ich so sagen soll, poetisch verklärt. Der Moritz der Tragödie ist zuerst und vor allen Dingen deutscher Patriot. Er entzieht sich dem Bündnisse Philipps von Hessen und Johann Friedrichs von Sachsen, dem Bündnisse des Schwiegervaters und des Oheims, trotz der mahnenden Bande des Bluts, trotz der Bitten der herzlich geliebten

Frau, trotz der bedrängten Sache des Evangeliums, der auch er angehört, — er entzieht sich diesem Bündniß, weil er Karl verehrt als den Wiederhersteller und Verherrlicher der deutschen Kaiserkrone. Den zu bekriegen, welchem es zu verdanken, daß der Deutsche sich wieder seines Namens freuen mag und stolz sein darf, ein Deutscher zu sein, scheint ihm Verrath an dem Einen und Größten, nach welchem er immer zuerst fragt: an Deutschland, an dem Vaterland. Und als er dann von dem Kaiser abfällt und ihn mit um so glühenderem Eifer verfolgt, wiewohl widerstrebenden Herzens, je feuriger er ihn vorher geehrt und geliebt —, da ist es vor Allem der Verrath, den Karl gegen Deutschlands Freiheit und des Reichs Gerechtsame sinnt, welcher den Umschwung der Gesinnung in Moritz hervorbringt. Wenn wir nun also das Faktum konstatiren, daß uns hier statt des historischen Moritz eine Persönlichkeit vorgeführt wird, die der Dichter aus seinem eignen warmen Herzen geschaffen und mit der Energie *seiner* patriotischen Gesinnung ausgestattet hat: so wollen wir hiermit keinen Tadel ausgesprochen haben. Vielmehr erkennen wir in dem Moritz von Sachsen ein ächt nationales Drama, welchem eine Idealisirung der Motive, wie wir sie aufzuzeigen versucht haben, wohl nachgesehen werden muß. Und zwar um so mehr, als diese Tragödie im Uebrigen in vortrefflicher Weise die Zustände und handelnden Personen jener großen Zeit zur Anschauung bringt, jener Zeit, die wie kaum eine andere noch in dem Sinne des deutschen Volks fortlebt.

Haben wir in diesen Stücken die Ueberzeugung gewonnen, wie die patriotische und liberale Gesinnung den Kern und Knotenpunkt dieser Poesie bildet, so brauche ich die *politische Wochenstube* desselben Verfassers kaum noch zu erwähnen. In dieser aristophanischen Komödie werden die vormärzlichen Zustände Deutschlands und insbesondere Preußens mit ätzendem Witz und tiefeinschneidender Satire behandelt. Aber wenn

wir auch hier wie überall bei Prutz den Ernst der Gesinnung anerkennen, aus welchem auch die keckften Ausgeburten seiner Laune hervorgehen: so scheint uns doch hier der Gesinnung fast zu viel und darüber der Poesie zu wenig geworden zu sein. Der heilige Zorn über das Verspottete ist noch zu gegenwärtig, als daß der Dichter es vermöchte, sich objektiv über seinem Gegenstand zu halten.

Wenn ich an R. Prutz R. Gottschall anschließe, so geschieht es, weil mir scheint, daß auch bei ihm die Tendenz vorwiegt, daß auch er einen fast noch entschiedeneren Nachdruck auf die Gesinnung legt, als auf die Poesie. Es liegt in Gottschall ein achtungswerthes Talent, welches auch das scheinbar Widerstrebende zu gestalten weiß. Nur daß die unleugbar vorhandene Kraft, die sich in seinen Produktionen zu Tage legt, noch nicht immer den richtigen Ausdruck findet. Halten wir uns an das letzte mir von ihm bekannt gewordene Drama: Ferdinand von Schill. Auch diesem Drama ist durch ein Berliner Aufführungsverbot gewissermaßen ein officielles Tendenzzeugniß ausgestellt worden. Wir freilich finden diese Tendenz, eine patriotische, durchaus kräftige Gesinnung, um so weniger verdammenswerth, als sie dem Helden der Tragödie nicht aufgedrungen, sondern mit seiner Persönlichkeit und dem Stoff selbst gegeben scheint. Der Conflikt zwischen dem positiven Gesetz des Gehorsams gegen den Kriegsherrn und dem ungeschriebenen Gesetz des heldenmüthigen Patriotismus in dem Herzen Schills ist nicht nur ein sittlich berechtigter, sondern auch poetisch wie historisch wahrer. Das Pathos dieser sittlichen Streitfrage wirkt um so mächtiger, als Schill in halb absichtlicher, halb von außen veranlaßter Selbsttäuschung erst sehr spät von dem Glauben läßt, daß er nur äußerlich dem Willen des Königs entgegenhandle, daß dieser nur den günstigen Augenblick erwarte, sich für ihn zu erklären — eine Ansicht, der bekanntlich nicht alle historische

Rechtfertigung abgeht. Es kömmt hinzu, daß der Streit, der in Schills Brust ausgefochten wird, zugleich ein Spiegelbild ist des Kampfes zwischen Altem und Neuem, wie er sich in jener Zeit in den öffentlichen Verhältnissen des preußischen Staates im Großen vollzog. Den Hintergrund bildet ganz Deutschland, unterjocht von dem französischen Eroberer, nach Befreiung seufzend und ringend und doch vor jedem Versuch zurückbebend. Gewiß ein großes nnd tiefergreifendes Bild, nur leider hie und da entstellt durch den Unfug jener hohlen Phrasenwirthschaft, welche die moderne Schule liebt.

Wenn wir an Prutz und Gottschall gesehen haben, wie die wohlverstandene Tendenz und Poesie noch keine sich ausschließenden Gegensätze sind, so kann uns J. L. Klein's sociale Tragödie Cavalier und Arbeiter zeigen, wohin selbst ein nicht unbedeutendes Talent sich verirren kann, wenn es der Tendenz als der alleinigen Führerin folgt. Diebstahl, Raub, Todtschlag, Mord, Nothzucht, Wahnsinn, Brandstiftung — das sind die Ingredienzen dieser sogenannten socialen Tragödie. Und auch das Verbrechen, auch das Elend, auch der Tod wird raffinirt dargestellt: die dichterische Einbildungskraft erschöpft sich in der Erfindung unerhörter Todesarten, als ob unsere abgestumpften Nerven durch einen einfachen Dolchstoß oder Pistolenschuß nicht mehr aufzurütteln wären.

Ich mag die Einzelnheiten dieses Dramas nicht dem Leser vorführen: Eugen Sue'sche Geheimnisse in dramatischer Form, ins Große verarbeitet und mit socialistischen Ideen vermengt — das ist die sociale Tragödie Klein's. Daß in einem Stücke solcher Art das Proletariat von vornherein aus Engeln besteht und was es ja allenfalls sündigt, nur aus einer Art Naturnothwendigkeit sündigt, versteht sich von selbst. Denn es soll ja eben bewiesen werden, daß unsere socialen Zustände faul und verrottet sind. Zu diesem Ende müssen denn auch die gebildeten Stände, mit Ausnahme etwa eines Herzogs

Rudolf, den man zur Ver- und Entwickelung braucht, bis zum letzten Mann aus Schurken oder Dummköpfen bestehen. Wenn die Tendenz unbedingte Naturwahrheit verlangt, so wäre es doch viel einfacher, wenn man lieber gleich einen wirklich verhungernden oberschlesischen Weber auf die Bühne brächte und vor unsern Augen hinsterben ließe. Warum denn nicht gleich die Prostitutionsscenen einer großen Stadt in abschreckender Wirklichkeit uns vor die Augen führen? Tendenz ist noch nicht Poesie, Naturwahrheit noch nicht Kunst. Und das Labyrinth von Elend und Verbrechen ist in der Ausdehnung, wie es uns die sociale Tragödie Klein's vor Augen führt, nicht einmal Naturwahrheit. Wäre es so, dann wäre es begründet, was eine Person des Stücks urtheilt: „O, o, die Welt ist 'n Narrenhaus und die Narren drin verrückte Teufel." Aber diese Weltanschauung ist ebenso wie jene andere, die in süßlicher Weichherzigkeit in den Menschen lauter Engel sieht, das Resultat einer überreizten oder nervenschwachen Phantasie, die nur ein gesundes Eingreifen in das wirkliche Leben heilen kann. Diese Poesie der Negation ist die Negation der Poesie.

Mit voller Entschiedenheit, wenn auch unter einem Schwall hochtönender hegelischer Redensarten hat sich Julius Mosen über die Richtung ausgesprochen, welche nach seiner Meinung die moderne Tragödie einzuschlagen hat. Die Aufgabe des modernen Tragöden ist, „die Momente der Geschichte zu ergreifen, wo der ewig lebende Gedanken der Menschheit potenzirt zur That hervorspringt." Das Ideal aber moderner Dramatik wird erst die Zeit bringen, „wo der Dichter den Prozeß der Weltgeschichte als Referent von der Bühne herunter dem Publikum vortragen darf." Und das alles im eingestandenen Gegensatz zu Göthe und Schiller, welche „ihre tragischen Helden von der Weltgeschichte losgebunden und zum Träger ihrer individuellen idealen Gedanken gemacht haben." Man wird immerhin gestehen müssen, daß abgesehen von der

ästhetischen Richtigkeit Mosens Intentionen groß genannt werden müssen. Wie steht es nun mit der Ausführung? Um ja nicht mißverstanden zu werden, hat der Dichter jedem seiner Dramen eine Art Signatur mitgegeben, die uns lehren soll, was die einzelnen darzustellen bestimmt sind. Otto III. soll als Ouvertüre für das zweite christliche Jahrtausend betrachtet werden. Aber wie lahm, wie ermüdend und nervenabspannend ist diese Ouvertüre! Nirgends bestimmte, faßbare Charaktere, nichts als Abstraktionen, um einerseits „die deutsche Faustkraft und die rohe Treu", anderseits „Italien und den Verstand" zu bezeichnen. Zwischen solchen wesenlosen Schatten kann es zu keinem wirklichen Leben kommen. Es fehlt der Alles belebende, gestaltende Hauch der Poesie: man merkt die Absicht und ist verstimmt. So schleicht die Handlung durch fünf lange Akte hindurch und der Hörer athmet erst dann wieder freier, wenn er durch die endlosen, nichts bedeutenden Reden voll falscher Bilder sich zu dem längst vorhergesehenen Schluß hindurchgearbeitet hat. Der Gegensatz des Deutschen und Welschen! das ist das Thema, welches ohne Ende variirt wird, ohne es doch zu einer bestimmt ausgesprochenen, mit Nothwendigkeit sich ergebenden Situation zu bringen. Das ist die Tendenz ohne Poesie, der Versuch, einen beliebigen, hier zufällig politischen Lehrsatz mit den Formen, Mitteln und dem ganzen äußern Rüstzeug der Poesie zu erweisen. Ein Versuch, der nothwendig mißlingen muß, so oft die Poesie dem Dichter eben nichts ist als Mittel.

Der Stoff des zweiten Stücks ist der bekannte Versuch des Cola Rienzi, das alte republikanische Rom zu erneuern oder, wie Mosen das vornehmer ausdrückt, „in Cola Rienzi sucht die altrömische Staatsidee durch Revolution gegen das Mittelalter sich als moderner Staat zu verwirklichen, so daß der Held der Tragödie als Vorläufer des bis zu diesen Tagen sich fortspinnenden Kampfes angesehen werden kann." Wenn

wir von der Unklarheit dieses Gedankens absehen wollen, so liegt in dem Scheitern jenes großen Planes, herbeigeführt durch die Unfähigkeit und Versunkenheit der modernen Römer, allerdings ein bedeutendes tragisches Moment, das auch nach Mosen jüngere Poeten, z. B. Jul. Große, angezogen und beschäftigt hat. Aber auch hier kommt unser Dichter über die großen Intentionen und noch größeren Phrasen nicht hinaus. Der Leser oder Hörer bleibt kalt, weil die handelnden Personen trotz alles gemachten Feuers kein Leben in sich haben, weil sie sprechen und hadneln, ohne daß wir fühlen, sie mußten so sprechen und handeln, mit einem Worte, weil auch hier die Poesie fehlt und nur die Tendenz geblieben ist. Da müssen denn gespreizte, oft lächerliche Redensarten, wie: Werft eure Finger um die Messergriffe! die Lebhaftigkeit poetischer Farbengebung ersetzen und die ganz unberechtigte Einmischung lateinischer und italienischer Vokabeln, wie imperium, felice notte, birbone maledetto u. dergl. scheint bestimmt zu sein, dem Bilde eine individuelle Lokalfarbe zu geben, damit es nicht ganz in der generalisirenden Tendenz verschwimme. Daß Julius Mosen ein feingebildeter, geschmackvoller Mann ist, verräth uns jede Zeile auch hier, von Poesie werden wir aber nur sehr oberflächliche Spuren aufzufinden im Stande sein.

„In den Bräuten von Florenz, sagt Mosen, tritt der Moment hervor, wo Florenz nach langem hartnäckig behauptetem juste milieu zwischen der geistlich-freibürgerlichen Partei der Welfen und dem Waiblingenschen Adel, aus den dumpfen, chronischen Leiden eines gewaltsamen Friedenszustandes durch das Schicksal der Liebe Buondelmonte's, eines seiner edelsten Jünglinge, in die weltgeschichtlichen Konflikte hinein gestürzt wird, um in sich das ganze mittelalterliche Leben, wie einst Athen die alte Welt, zur Verklärung zu bringen und abzuschließen.“ Wir führen diese Inhaltsangabe des Dichters wörtlich an, weil sie in ihrer prätentiösen Gespreiztheit ganz

geeignet ist, einen Begriff von der Unklarheit und Verworrenheit des Dramas selbst zu geben. Das Ganze ist im Grunde eine Reminiscenz aus Romeo und Julie. Die weltgeschichtlichen Konflikte, von welchen Mosen spricht, werden nur sehr gewaltsam in das Drama hineingezogen und bleiben in ihrer Abgerissenheit ohne bewegende Kraft. Kein einziger scharfgezeichneter Charakter, ja mehrere Charaktere vollständig undramatisch, wie die somnambüle Bianka und der in Räthseln spielende Trivello: so verschwimmt alles in vollständiger Unbestimmtheit.

In Wendelin und Helene endlich sollen die weltgeschichtlichen Gegensätze in die neuere Zeit treten. Ich sehe, aufrichtig gesagt, nichts von weltgeschichtlichen Gegensätzen in diesem Stücke, wenigstens nicht mehr, als so ziemlich in jeder höchst einfachen Geschichte verbraucht werden. Da indessen das Stück als erster Versuch bezeichnet wird, so dürfen wir dasselbe wohl ignoriren.

Ich habe über Mosen weitläufiger gesprochen, als es eigentlich meine Absicht war, um zu zeigen, was aus der Tragödie wird, wenn die Poesie fehlt und die Tendenz allmächtig wird. Es ist unterrichtend, dies gerade bei einem Schriftsteller zu beobachten, dem weder Geschmack noch Kenntnisse fehlen, dessen Gesinnung alle Achtung verdient und der auch in andern Richtungen der Poesie Erfreuliches geleistet hat. Dennoch bringt er es zu keiner dramatischen Wirkung. Dennoch sind seine Dramen von der Bühne ziemlich verschwunden. Und die Moral daraus? Eine sehr triviale. So wenig Tendenz und Poesie sich von vornherein ausschließen, wie wir oben sahen, so wenig ersetzt die Tendenz die Poesie.

Ich schließe die Reihe der eigentlichen Tendenzdramatiker mit dem Dichter des Robespierre, Robert Griepenkerl. Jeder Zoll Tendenz — kann man von diesem Tragöden sa-

gen: Tendenz in der Wahl des Stoffs*), Tendenz in der Charakteristik, Tendenz bis auf die Sprache der untergeordneten Personen herab. Griepenkerl selbst giebt in der Einleitung zu seinem Drama den Schlüssel zu seiner Theorie nnd Praxis. Angeregt durch eine von der Berliner Akademie der Künste im Jahre 1848 abgegebene Erklärung hat dieser Dichter sich vorgesetzt, im Gegensatz zu den überwundenen Standpunkten des Klassicismus und Romanticismus das Seinige zu thun, um den Kunsthorizont zu erweitern und durch Hereinziehen der Gegenwart und der lebendigen Interessen der Zeit die moderne Tragödie gründen zu helfen. „Was kein Shakspeare konnte," ruft er aus, „kein Calderon, kein Racine, kein Corneille, kein Göthe — ja selbst kein Schiller — das kann die Bühne der Gegenwart erreichen, wenn die Bretter unter dem Kothurne der Wirklichkeit donnern." Der Wirklichkeit? Meinte Griepenkerl in diesen Worten die allerwirklichste Wirklichkeit, wie wir sie in Lumpen gehüllt, oder in modische Fracks gezwängt erblicken: so dürfte die Poesie durch Darstellung dieser Wirklichkeit nicht allzuviel gewinnen, einmal weil diese Wirklichkeit von heute zwar sehr derb fühlbar, aber nichts weniger als poetisch ist, und dann zweitens, weil gar kein Grund vorhanden ist, etwas in effigie sich vorgaukeln zu lassen, was man in originali sehen kann und leider sehen muß. Am allerwenigsten aber durfte sich Griepenkerl für dieses Drama der unmittelbaren Wirklichkeit auf die Griechen berufen, auf die Griechen, deren Theater seine Stoffe in den geheiligten Traditionen einer mythischen Zeit suchte und deren Dichter es in der Regel für monströs, wenn nicht für gottlos gehalten ha-

*) Es ist merkwürdig, wie viele unserer modernen Dramatiker die französische Revolution beschäftigt hat und noch beschäftigt. Ich erinnere nur unter den Neuesten an Lambertine von Méricourt von Gottschall, Robespierre von Heinemann und Aehnl. Und schon ist von Griepenkerl ein neues Drama, die Girondisten aufgeführt worden.

ben würden, die Geschichten ihrer Zeit an den Festen des Dionysos den Hellenen vorzuführen. Wollte aber Griepenkerl mit jenem pomphaften „Kothurne der Wirklichkeit" nur auf die große historische Tragödie verweisen, so genügt es, ihm den Namen Schiller entgegenzuhalten, um zu zeigen, daß das Land längst entdeckt ist, welches aufzusuchen der moderne Dichter sich mit so großem Geräusche aufmacht. Doch nein! Griepenkerls Ansicht ist deutlich, wie seine Worte. „Handelt es sich um Volksthümlichkeit, so würde es ein arger Mißgriff sein, für neuen Inhalt in einen alten Schacht zu fahren, Menschen untergegangener, vom Volke vergessener oder nicht gekannter Zeitalter, in einen Schmuck zu kleiden, der andern Menschen gebührt." Und bald darauf: „die Akademie spricht von Kunstwerken im volksthümlichen Interesse für die Gegenwart und durch die Kräfte der Gegenwart? — Nun denn, seht da das große Schauspiel der französischen Revolution von 1789! Da ist Boden, Zeit, Luft — Ideen und Menschen dafür. — Kein günstigeres Feld für das historische Drama, als diese Brandstätte der ungeheuersten Willkür, wie sie je die Weltgeschichte eines civilisirten, von Ideen geschwängerten Zeitalters gesehen."

In der That, man traut seinen Ohren nicht, wenn man dergleichen als die neuesten Entdeckungen der Aesthetik mit großem Pathos, wie wir eben gehört haben, verkündigen hört. Also die Kürze des Zeitraums, welcher zwischen einem Factum und unserer Gegenwart liegt, wäre Maßstab für die Volksthümlichkeit eines Dramas, welches diesen Stoff behandelte? Und es hieße die Erkenntniß von der „Nothwendigkeit eines erweiterten Kunsthorizonts" in praktische Wirklichkeit umsetzen, wenn man eine immerhin höchst bedeutungsvolle und folgenreiche Epoche als das dramatische Universalmittel empfielt, und alle ältere Zeit wie nicht gewesen oder nicht würdig als gewesen vorgeführt zu werden betrachtet? Nicht also um die Gründung einer historischen Tragödie handelt es sich oder viel-

mehr um deren zeitgemäße Fortbildung in patriotisch-nationalem Sinn. Es handelt sich um ein Drama der allerwirklichsten Wirklichkeit, in welchem die Interessen der jetzt lebenden Menschen ebenso verhandelt werden sollen, wie außer dem Theater in Parlamenten, Clubbs, Volksversammlungen. Ich fürchte, dergleichen wirklichste Wirklichkeitsdramen könnten die wenigen Zuschauer, die heutzutage ein ernstes Drama besuchen, um sich über die schlechte Wirklichkeit zu erheben, vollends aus dem Schauspielhause vertreiben. Wo nicht, so würde wenigstens das Publikum je nach den Dichtern wechseln. Einen aristokratisch-royalistischen Poeten würde die liberale und demokratische Partei nicht ertragen und die Reichen und der Adel würden sich hüten, ein Stück Wirklichkeit mit anzusehen, wie es die Phantasie eines Demokraten oder Liberalen gemalt hätte.

Doch genug von dieser neuen Theorie, die wohl schwerlich durchdringen wird. Wenigstens wird das erste Beispiel einer Tragödie, welche die Theorie versinnlichen müßte, nicht dazu beitragen, auf die Länge ihr Proselyten zu erwerben. Zwar daß der Untergang eines Mannes wie Robespierre, der, in die Einseitigkeit seines Tugendwahns verrannt, die sittliche Ordnung verletzt und an dieser Verletzung untergeht, sobald die Erinnyen nach der Idee der Billigkeit zur Vergeltung mahnen, tragisch ist, soll nicht geleugnet werden. Auch das Bestreben des Dichters müssen wir anerkennen, dem Ganzen die ihm zukommende Großheit zu lassen. Nirgends wird die große Handlung, von welcher die Geschicke Frankreichs abhängen, zu sentimentalem Familienjammer herabgedrückt, wiewohl doch die zarteren Saiten der menschlichen Seele nicht unangeschlagen bleiben; nur der treue Freron hat einen Ansatz zu einem weinerlichen Brackenburg.

Desto schlimmer steht es mit der Charakteristik der einzelnen Personen. Oder wäre wirklich Jemand scharfsinnig ge-

nung, um aus dem, was wir im Stück von Danton und Robespierre hören und sehen, sich ein klares Urtheil über sie und ihre Divergenz bilden und die Motive, welche hier wirken, enträthseln zu können? Und ist es etwa besser bei den übrigen Männern des Dramas und bei Therese Cabarrus? Kennten wir die Geschichte der Revolution, die Geschichte des Untergangs der Gironde und die nach der Reihe Danton und Robespierre ereilende Nemesis nicht anderweitig, wir würden vor dem vorliegenden Drama stehen, wie vor einem verschlossenen Buch mit sieben Siegeln. Nur die beiden Frauen wissen allenfalls, was sie wollen, oder wenigstens sind sie die einzigen, von denen wir es wissen. Alles steht abgerissen nebeneinander ohne Motivirung, ohne Durchführung: und dazu sprechen die Leute eine Sprache, die in den gehobneren Theilen durch ihren Bombast großentheils unverständlich bleibt und in den Volksscenen, wo die Komik vorherrschen soll, platt ist. Dem Dichter hat es nämlich beliebt, das Volk in jener angeblich humoristischen Sprache reden zu lassen, die unsere modernen Poeten gerne auf Shakspeare zurückführen und die ganz einfach darin besteht, daß man irgend ein unschuldiges Wort so lange preßt und quält und herumhetzt, bis dem Wort, dem Dichter und noch früher dem Leser der Athem und die Geduld ausgeht. In den ernsten Scenen sprechen nahezu Alle jene hochbeinige auf Stelzen einhergehende Sprache, die obwohl prosaisch sich doch vor der oratio pedestris so scheut, daß sie lieber unverstanden bleibt. Nur beileibe nicht reden wie andere ehrliche Leute. Daher diese halben Sätze und Andeutungen, daher diese Nichts und Alles bedeutenden Ausrufe, daher diese Metaphern, die gelehrte Commentare erforderten, — so falsch sind sie. Um mein Urtheil zusammenzufassen: Ist Griepenkerls Theorie falsch, so ist seine Praxis doch noch schwächer als seine Theorie.

Ich wende mich nun zu einer Gruppe von Dramatikern,

welche zwar auch der Tendenz huldigen, aber mit weniger Entschiedenheit und Ausschließlichkeit. S. H. Mosenthal hat durch seine Deborah einen überraschend schnellen Weg zur Berühmtheit gemacht. Die Tendenz des Stückes ist eine Darstellung des Fluches, welcher auf dem Volke Gottes ruht. Und wir können nicht verkennen, daß diese Darstellung eine spannende und ergreifende ist. Nur wird dem Dichter unter den Händen die Darlegung der gedrückten jüdischen Verhältnisse zu einer Art Apologie oder Idealisirung des Judenthums, als dessen gewissermaßen abstrakte Vertreterin uns Deborah vorgeführt wird. Wir könnten uns dies immerhin gefallen lassen: wir könnten übersehen wollen, wie die dunkleren Partieen jüdischen Wesens, welche Mosenthal allerdings nicht unterdrückt hat, doch vor dem strahlenden Licht, in welches Deborah gestellt ist, fast ganz verschwinden, während die Christen, welche in der Tragödie auftreten, trotz der anscheinend absichtlich milden Farbengebung im Ganzen sich so ziemlich erbärmlich und nichtswürdig zeigen. Wir könnten es auch übersehen, daß die Verwickelung auf einer Unmöglichkeit beruht. Denn wie? Joseph, der christliche Liebhaber Deborah's, soll dadurch von seiner Liebe geheilt werden, daß man diese zu bewegen sucht, Geld zu nehmen als eine Art Abfindung. Allein nicht Deborah nimmt das Geld, sondern das andere jüdische Weib: dem Joseph wird gesagt, Deborah habe es empfangen: das ist etwas plump, mag aber gelten. Nun aber — dieser Joseph, der noch einige Scenen vorher ausruft: „daß ich sie nie, nie wieder sehe, denn sehe ich sie, so bin ich Euch verloren —“ derselbe Joseph glaubt nicht nur die plumpe Erfindung, sondern er glaubt sie auch noch dann, als Deborah an seine Liebe appellirt; derselbe Joseph, dessen ganzes Sein in Deborah aufgeht, hört nicht einmal die Vertheidigung der Geliebten. Ist hier auch nur ein Funken poetischer Wahrheit? Ist es denkbar, daß Joseph nicht mit allen Kräften seiner Seele der Zerstö-

rung seines Irrthums zustreben sollte, wenn ja eine solche plumpe Täuschung auf Augenblicke Erfolg haben konnte? Und warum spricht Deborah nicht mit einem Wort die Lösung des Räthsels aus? Wohlaufzuwerfende Fragen, die Deborah selbst zu thun später sich veranlaßt findet, auf die es aber nur die eine Antwort giebt, daß wenn diese Erklärung am Ende des zweiten Akts erfolgte, die Geschichte hier ein Ende hätte und das Schauspiel um seine Existenz wäre.

Aber, wie ich sagte, wir könnten auch dieses uns gefallen lassen wollen. Wenn aber der Dichter am Schluß des Stücks Deborah selbst aus der Rolle fallen und das rachedürstende orientalische Weib in weichen Thränen zerschmelzen und den Fluch in Segen verwandeln läßt: so ist das mehr, als wir nachsehen können. Was ist denn geschehen, um dieses Felsenherz auf einmal zu einer larmoyant-sentimentalen Resignation zu bewegen? Nichts oder so gut als Nichts. Deborah behorcht ein Gespräch, aus welchem weiter nichts hervorgeht, als daß Joseph ein guter Mensch mit einem sogenannten guten Herzen ist, — ein Umstand, der ihr doch unmöglich neu sein konnte. Warum zerschmilzt sie also in Thränen? Warum verwandelt sie den Fluch in Segen? Die Tendenz ist hier über ihr eignes Ziel hinausgeschossen: um die Phrase anbringen zu können, daß das jüdische Volk die Christen nicht mehr haßt, seitdem es weiß, daß diese es lieben können, wird dem jüdischen Weib, wie es in Deborah in aller seiner orientalischen Frische gezeichnet ist, noch im letzten Augenblick ein falscher Stempel aufgedrückt. Es ist ein schönes Ding um eine gute Pointe: aber einem tragischen Charakter den Garaus machen, ihn zu guter Letzt auf den Kopf stellen, um einer tendenziösen Pointe willen: das ist keine empfehlenswerthe Oekonomie. Und dieser durch die Tendenz herbeigeführte Fehler ist um so mehr zu bedauern, als das Schauspiel sonst durch tiefe und starke Gefühle, eine gewählte Sprache und ein nicht

unbedeutendes Maß von dramatischer Spannung sich vortheilhaft auszeichnet und für die Zukunft Mosenthals die erfreulichsten Hoffnungen erweckt.

Hoffnungen, die freilich durch die beiden mir seitdem von Mosenthal bekannt gewordenen Stücke noch nicht erfüllt worden sind. Es war eine äußerst unglückliche Idee, die widerliche Liebesgeschichte Bürgers mit Molly zu dramatisiren. Wer soll Freude und Interesse daran finden, durch fünf Akte hindurch eine recht verständige Frau hinsterben zu sehen, weil ihr Gatte durch seinen Genius und mit demselben auch einen sittlichen Freibrief erhalten zu haben glaubt? Diese häuslichen Mißverhältnisse, meist Bürgers eigne Schuld, sind recht traurig, aber wahrhaftig nicht tragisch. Und wenn für den schlechten Stoff wenigstens durch äußere dramatische Mittel etwas gethan wäre. Aber die Disposition ist sehr ungeschickt, oder vielmehr gar keine. Das ganze Drama ist eine Reihenfolge schlecht zusammenhängender einzelner Scenen, von denen noch dazu ein guter Theil vollständig überflüssig scheint. Ebensowenig kann ich mich mit Cäcilie von Albano befriedigt erklären. Der Charakter der Titelrolle, der Geliebten Otto IV., ist zwar sehr modern, aber auch sehr abgeschmackt. In einem Roman der Gräfin Hahn-Hahn ließ man es sich gefallen, wenn mit der entschiedensten Sicherheit der Satz aufgestellt wurde, daß der Mann der Geliebten Alles, Ehrgeiz, Pflicht, Thatenlust zu Füßen legen müsse. Man lächelte über die aristokratische Suffisance, wenn sie die Welt nach den Kapricen einer schönen Frau regiert haben wollte und jeden Mann für einen Barbaren erklärte, der nicht in der Beobachtung und Pflege dieser natürlich immer höchst geistreichen Launen den einzigen Zielpunkt seines Ehrgeizes erblicken würde. Wenn aber Mosenthal Cäcilie von Albano in eben diesem Sinn handeln läßt, wenn sie den tüchtigen Kaiser Otto IV. durch egoistische Zärtlichkeit zu Grunde richtet und wir dann diesen Egois-

mus, der den Geliebten nicht groß und glücklich, sondern nur sein eigen wissen will, uns für Liebe verkaufen lassen sollen: dann haben wir für diese Umkehrung aller sittlichen Begriffe kein Lächeln mehr. Was in den aristokratischen Emancipations-romanen einer Hahn-Hahn noch Heiterkeit erwecken konnte, das kann von der Bühne herab gepredigt nur mißfallen und Miß-billigung erregen. Denn die Gräfin erhält in uns immer das Bewußtsein des exclusiven Standpunkts, von welchem aus sie urtheilt: die Bühne aber steht auf dem Standpunkt der allgemeinen Moral. Und wenn die Resignationstragödien von ehemals langweilig und unnatürlich waren, so bewahre uns der Himmel noch mehr vor dieser modernen Moral, welche die Launen einer geistreichen Frau wie sittliche Gebote behandelt und jeden männlichen Ehrgeiz wie einen Raub an der Liebe betrachtet. Diesen Egoismus, der sich für Liebe ausgiebt, tragisch zu behandeln, konnte nicht gelingen und ist mißlungen.

Mehr seiner allgemeinen litterarischen Stellung nach, als weil seine Dramen eine entschiedene Tendenz aussprächen, rechne ich auch Gustav Freytag unter die Gruppe der Tendenzdichter im weiteren Sinne. Vier Stücke sind von Freytag bekannt geworden und alle vier verrathen eine geistvolle Auffassung der Außenwelt. Zuerst ein Lustspiel: die Brautfahrt. Den Stoff bildet die Werbung Maximilian's um Marie von Burgund und die endliche Erringung der Geliebten — ein Sujet also, welches auch Deinhardstein mit Glück behandelt hat. Es ist unserm Dichter gelungen, den Charakter Maximilian's so zu zeichnen, wie er in der Wirklichkeit war und ihn dennoch liebenswürdig zu halten. Der Thronfolger des deutschen Reichs erscheint mehr geeignet zu den abentheuernden Streichen eines fahrenden Ritters, als zu der ernsten Wahrnehmung der ernsten auf ihm ruhenden Interessen. Und dennoch gewinnt er unsere ganze Theilnahme durch die

Gesundheit und Unmittelbarkeit seines Wesens und durch den ächt deutschen Zug, der auch in jener abenteuernden Ritterlichkeit liegt. Kunz von der Rosen ist vortrefflich gezeichnet und ganz geeignet unsere Theilnahme zu erwecken, obwohl er in seinem Humor wohl etwas zu hoch steht und moderner Auffassung zu nahe gerückt ist. Dagegen kann der entschiedene Vorwurf nicht unterdrückt werden, daß der Stoff für fünf Akte nicht ausreicht. Wenn man schon im Allgemeinen im Zweifel sein könnte, ob diese Handlung überhaupt ein größeres Stück auszufüllen im Stande sei, so muß man ganz entschieden behaupten, daß in dem vorliegenden Drama mit dem vierten Akte die Handlung, so weit sie von vornherein angelegt wurde, vollständig zu Ende ist. Der fünfte Akt schleppt nur noch nach.

Sehen wir aber von diesem Uebelstande ab, dem leicht abzuhelfen sein dürfte, so bietet die Brautfahrt ein ansprechendes darstellbares Stück. Von dem Trauerspiel der Gelehrte läßt sich nicht das Gleiche rühmen. Kann man auch ein Drama aus lauter Gesinnungen machen? Schwerlich, wenn die Gesinnungen nicht durch Handlungen gegenständlich werden. In „dem Gelehrten" aber wird so gut wie nicht gehandelt, dagegen von allen möglichen Arten von Gesinnungen viel, sehr viel gesprochen. Und dennoch oder vielleicht gerade deshalb bleiben selbst diese Gesinnungen unklar, und wenn der Gelehrte, der zuerst einer Art von Göthischem Quietismus zu huldigen scheint, so daß er von seinem Freunde, welcher selbst der Bewegungspartei angehörig auch den Gelehrten für diese Seite gewinnen will, ob seiner aristokratischen Ruhe und Gesinnungslosigkeit hart angelassen wird — wenn dieser Gelehrte dem Minister, der ihn für die Regierung gewinnen will, sich als einen Schwärmer für Volkssouveränität darstellt und, als er zur Strafe entlassen wird, den Entschluß faßt „in das Volk zu gehen:" — so muß ich in der That bekennen, daß mir der

ganze Charakter, diese ganze Gesinnung ein Räthsel bleibt, und daß ich am allerwenigsten begreife, was in dem Munde und in dem Sinne des Gelehrten das „in das Volk gehen" bedeuten solle. Die Tendenz ist hier offenbar, aber sie bleibt unklar und unentschieden. Die Andeutung auf dem Titel „1844" erklärt das Ganze. Das Stück fällt in jene Sturm- und Drangperiode des deutschen Liberalismus, ehe sich die Elemente durch die Bewegung von 1848 gesondert hatten. Der Liberalismus von damals war sich über seine nächsten Ziele, Zwecke und Mittel nicht klar: ist es ein Wunder, wenn ein Drama aus lauter politischen Gesinnungen von damals zusammengewoben den rothen Faden vermissen läßt?

Wie vielseitig das dramatische Talent Freytag's ist, zeigen die beiden übrigen Stücke desselben: die Valentine und Graf Waldemar. Wenn die Brautfahrt dem historisch-romantischen Genre angehörte und der Gelehrte als eine Reihe allgemeiner Abstraktionen sich darstellte, so haben die beiden ebengenannten Stücke, die Valentine und Waldemar, nichts Gemeinsames hiermit. Beide behandeln Verwicklungen des socialen Lebens in moderner Zeit und zeichnen sich durch den Geist der Versöhnung, der durch beide weht, vortheilhaft vor andern Dramen dieser Gattung aus.

Eine Gefahr ist es, die bei Stücken derartigen Inhalts und Stoffs dem Dramatiker sehr nahe liegt. Die Verhältnisse der höhern Stände der modernen Zeit sind so verwickelt geworden, daß sie dem unverwöhnten Auge des Volks, welches doch immer als die vor Allem zu berücksichtigende Majorität des Publikums betrachtet werden soll, theils unwahr und verzwickt, theils geradezu unverständlich erscheinen müssen. Dazu trägt der Ton bei, in welchem unsere Dramatiker sich gewöhnt haben, die Konversation in den höhern Gesellschaftskreisen führen zu lassen. Wenn es allerdings eine Eigenschaft des Unterhaltungstons in der guten Gesellschaft ist, nur immer die

Oberfläche der Dinge zu streifen, so wird diese Art und Weise zu sprechen dem Volke, welches gewohnt ist, einen Gegenstand fest anzufassen und erst wieder loszulassen, wenn er abgemacht ist, um so unverständlicher, als sich unsere Dramatiker darauf piquiren, einen Dialog durch geistreiche Pointen, die sich wie in einer Stichomythie folgen, sprungweise fortzusetzen: in einer Weise, die selbst in geistreichster Gesellschaft nicht lange vorhalten würde.

Auch Freytag hat dieser Gefahr nicht gänzlich ausweichen können. Die Verwicklung und der Dialog in der Valentine sind gleich geistreich. Die Eigenthümlichkeit des tüchtigen Mannes, der sich die Geliebte durch Aufopferung erkämpfen will und der Widerstand eines eben so tüchtigen ganzen Weibes, die sich und ihre Liebe nur verschenken, nicht erobern lassen will — das sind Zeichnungen, die durch Feinheit und richtiges Kolorit sich auf das Vortheilhafteste auszeichnen. Aber ich fürchte, das ganze Verhältniß ist zu raffinirt und weil nur in den obern Gesellschaftsschichten möglich, für das Theater, welchem doch nur das allgemeine Menschliche angehört, unverständlich. Ich fürchte ferner, der Dialog, welcher großentheils in dem obenangedeuteten Genre von Esprit gehalten ist, wird nichts dazu beitragen, die Handlung volksthümlicher zu machen.

Bei weitem günstiger gestaltet sich die Sache im Grafen Waldemar. Einen blasirten Weltmann, der, weil er Vieles mitgemacht hat, über Alles hinaus zu sein glaubt, hat jeder schon gesehen und beobachtet: und wenn ja nicht, so ist die Zeichnung Freytag's so entschieden und sicher, daß auch der letzte Plebejer der Gallerie nicht im Zweifel sein kann, was er an dem Grafen Waldemar hat. Und dann ist die Art und Weise seiner Genesung durch die Liebe, die er nie gekannt, eine so naturgemäße, so allgemein menschlich wahre, daß hier kaum irgend eine Dunkelheit bleiben kann. Zumal auch der Dialog hier weniger spirituel und natürlicher gehalten ist.

Ich weiß nicht, ob und wo Graf Waldemar schon gegeben worden ist, aber ich bin überzeugt, daß er überall gefallen muß. Auch hier wie im Sohn der Wildniß ist die Macht der Liebe der Gegenstand, oder, wenn man will, die Grundidee des Stücks. Allein die Aenderung, welche hier mit dem innern Leben des Grafen vorgeht, wird nicht wie bei Halm durch die magische, also unsichtbare Gewalt der Liebe allein herbeigeführt, sondern die gewaltigsten Ereignisse, die entschiedensten Handlungen sind die Faktoren, welche dabei wirken. Hier treten nicht die Handlungen hinter dem psychologischen Interesse zurück, sondern Handlungen und Ereignisse sind das Erste, das Movens, das Wirkende und erst das Resultat ist die Stimmung, die Gesinnung, die Seelenlage. Mit einem Worte: Freytag's Stück ist dramatisch und nur sehr wenig treten auch hier jene lyrischen Momente hervor, die, wie wir bei Halms sonst so hochpoetischem Drama sahen, dem Stoffe nahe liegen.

Ich wende mich nun zu zwei Autoren, deren Eigenthümlichkeit mir eben darin zu bestehen scheint, daß sie mit kurzen Worten sich nicht leicht bezeichnen läßt: Gutzkow und Laube, so oft zusammen genannt und zusammen verdammt, lassen sich auch in Bezug auf ihre dramatischen Arbeiten sehr wohl zusammen stellen. Nachdem beide das hitzige Fieber der himmelanstürmenden Weltreformirungsgelüste überwunden hatten (eine Epoche, welche die deutsche Polizei unter dem Namen „junges Deutschland“ in ihren Annalen rubricirt hat), wandten sich beide gleichmäßig von den Irrgängen socialer Kulturromane zu den Brettern, die die Welt bedeuten. Durch und durch der modernen Zeit angehörig, wie die Natur beider Schriftsteller war, konnte es ihnen nicht einfallen, in den ausgelaufenen Gleisen deutscher Dramatik fortzugehen. Beiden ist es eigenthümlich, daß sie aus einer außerordentlich raschen und manchmal in Sprüngen fortgesetzten Entwicklung

ihrer literarischen Produktion, nachdem einmal die systematischen Marotten des jungen Deutschlands abgethan waren, fast nie mehr herauskamen. Nicht zwei aufeinanderfolgende Werke, darf man beinahe behaupten, sind von demselben Standpunkt aus geschrieben, sondern in steter Entwicklung kommen neue und immer neue Anschauungsweisen zum Vorschein. Womit nicht gesagt sein soll, daß diese Entwicklung eine stetig sich fortbewegende und immer nach vorwärts gerichtete gewesen sei. Ich bemerkte schon, daß hie und da sogar Sprünge und Widersprüche sich zeigen; ich will jetzt hinzusetzen, daß beide Schriftsteller im Verlaufe ihrer Produktionen manchmal vom Wege abkommen. Man hat dieses Tasten und Suchen, diese Bereitwilligkeit, Eindrücke von außen anzunehmen und durch diese Eindrücke die Richtung der Produktion bestimmen zu lassen, in neuerer Zeit besonders Gutzkow zum harten Vorwurf gemacht. Mit Unrecht, wie ich glaube, mag man nun auf die Entstehung dieser Eigenthümlichkeit oder auf die Folgen dieses rastlosen Suchens und Strebens sehen. Was die Entstehung betrifft, so möchte ich dieselbe in der journalistischen Thätigkeit beider Männer suchen. Die Gewöhnung des Journalisten, nach allen Seiten hin zu hören, um nichts zu überhören, hat sich in der dramatischen Thätigkeit in die mannichfaltigen Versuche und Anläufe umgesetzt, welche alle darauf berechnet sind, den Punkt zu finden, von woaus das deutsche Theater am besten zu packen sein möchte. Und die Folge? Ich kann in diesen vielfachen Experimenten kein Uebel sehen; wird doch dadurch die dramatische Kraft nach allen Seiten hin geübt und gestärkt und der so oft zu beklagende Uebelstand verhütet, daß der Schriftsteller, dem ein glücklicher Griff gelungen, sich nun in dem Genre, welches er als seine Domäne betrachtet, für immer und ewig festrennt. Und gerade das ist bei beiden Schriftstellern ein eigenthümlicher Vorzug, daß weder ein Erfolg sie auf ein dramatisches Genus hat sich stei-

fen lassen, noch eine mißlungene Wirkung im Stande gewesen ist, sie von allen zurückzuschrecken.

Nach diesen Vorbemerkungen wird es klar sein, daß ich es darum schwer nannte, die Eigenthümlichkeit beider Dramatiker mit einem Worte zu bezeichnen, weil dieselbe meiner Ansicht nach gerade darin besteht, daß sie sich in so verschiedenartigen Gestalten zeigen. Will man dennoch noch eine beide Schriftsteller charakterisirende Besonderheit, so möchte eine solche in der Eleganz der Sprache und des Gedankens selbst liegen. Eine Besonderheit, die in manchen Stücken, welche eine gewisse Glätte und Politur verlangen, von unschätzbarem Werthe, doch selbst in diesen manchmal den Eindruck des Gekünstelten hinterläßt, wo sie aber in den tragischen Stücken hervortritt, dem Eindruck schadet, da das tragische Pathos weniger Zierlichkeit als Größe verlangt.

Wenden wir uns nun zu den einzelnen Dramen beider Dichter. Wir beginnen mit Karl Gutzkow.

Die ersten dramatischen Versuche*) Gutzkow's lassen wir unberücksichtigt, da der Dichter selbst dadurch, daß er sie von seinen gesammelten Werken ausschloß, sie als etwas „Flüchtiges und Vergängliches" bezeichnet hat. Wir halten uns vielmehr an diejenigen dramatischen Produktionen, welche Gutzkow der Aufnahme in die Gesammtausgabe für würdig geachtet hat.

Die Sammlung wird eröffnet durch Richard Savage, von welchem Stück der Dichter mit Recht sagt, daß um dasselbe viele Thränen geflossen seien. Und zum Thränenerregen ist in der That dieses Trauerspiel wohlgeeignet, welches wir wohl als eine Art höheres bürgerliches Drama bezeichnen können. Eine grausame Mutter, den höchsten Ständen angehörig, welche ihren Sohn anzuerkennen sich weigert, dieser

*) Nero 1835. Saul 1839.

Sohn, ein bedeutender Dichter, der in dem Glück, die Mutter gefunden zu haben, sein Alles findet und in der Verzweiflung, von ihr zurückgestoßen zu sein, dahinstirbt und sterbend der bereuenden Mutter vergiebt, das sind die nöthigen Faktoren zu einem recht thränenreichen Rührspiel. Aber das vorliegende Drama ist mehr als ein Rührspiel: es hat wirkliche Charaktere, die noch aus andern Motiven handeln, als um einige sentimentale Seelen weinen zu machen. Da ist Richard Savage selbst, da ist Miß Ellen, Tyrconnel, Steele — lauter Charaktere aus einem Stücke; nur daß der letzte der Genannten, durch welchen die Handlung in nichts gefördert wird, nach streng dramatischen Begriffen wohl fehlen dürfte, so angenehm sein Erscheinen auch ist. An der Mutter Savage's dagegen kann man irre werden: scheint durch das ganze Stück Stolz das Motiv ihres Handelns, so beruft sie sich in der Reuescene zu ihrer Entschuldigung auf einen Schwur ihrer Mutter, der sie ihren Sohn todt glauben ließ, so daß man in der That über die eigentlichen Motive ihrer unnatürlichen Verleugnung der Stimme der Natur nicht ganz ins Klare kommt.

Derselbe Band enthält noch Werner oder Welt und Herz. Ich würde keinen Augenblick anstehen, dieses Schauspiel für ein einfaches iffländisches Familiengemälde zu erklären, wenn nicht die Conflikte, die die Verwicklung bilden, viel zu raffinirt wären für die unschuldig-naive Weltanschauung des ältern Schauspieldichters. Da ist ein strenger aber gutmüthiger Alter (der Präsident von Jordan), der erst Himmel und Erde erzittern macht, um schließlich ganz väterlich zu verzeihen und nachzugeben; da ist ein hülfreicher Ueberall und Nirgends, der nichts zu thun hat, als sich Confidenzen machen zu lassen und hie und da beizuspringen (Doctor Fels); da ist der schwarze Bösewicht (Assessor Wolf), der die Tugend selbst anschwärzt, um sich weiß zu brennen; da sind jene maskenartigen Nebenfiguren (Mehlhose, Falke, Fresco), die nichts als Abstraktionen

ganzer Stände und Klassen darstellen; da ist endlich jene berühmte und oft wiederholte Rührgeschichte, daß die Unschuld angeklagt wird, die Kasse bestohlen zu haben, bis es sich glänzend herausstellt, daß die Unschuld wirklich unschuldig ist. Bis hierher Iffland und zwar Iffland vom reinsten Wasser! Nun aber der eigentliche Stoff. Die Frage ist, wie sich ein glücklich verheiratheter Mann einer von ihm verrathenen Jugendliebe gegenüber zu verhalten habe. Diese Frage kann nur eine tragische Lösung haben, da hier alle Vermittlungen als unsittlich zu verwerfen sein werden. Gutzkow hat eine heitere Lösung versucht, indem er die Verlassene, um ihren Verräther von den Qualen der Unentschiedenheit zu befreien, einem Andern die Hand reichen läßt. Man kann die edle Resignation des Mädchens bewundern, wiewohl diese Heirath aus Aufopferung immer etwas Bedenkliches behält: man kann sich über die Opportunität des Freundes freuen, der das Mädchen so zur rechten Zeit wegheirathet: heiter und versöhnend wird darum der Schluß doch nicht, weil — er es nicht werden kann: denn mit der Schuld läßt sich nicht unterhandeln.

Mit dem Trauerspiel Patkul versuchte sich Gutzkow zuerst in dem historischen Drama. Mit einer gewissen Aengstlichkeit klammert sich noch der Dichter an die Geschichte an, auch da, wo das dramatische Interesse eine Abweichung erheischt hätte. Es ist z. B. bekannt oder wird wenigstens als ausgemacht angenommen, daß Friedrich August Patkul habe retten wollen. Er soll dem Kommandanten von Königstein den Befehl zu Patkul's Freilassung gegeben haben, und die Absicht des Königs nur dadurch vereitelt worden sein, daß der Kommandant in schmutziger Habgier mit dem Gefangenen zu lange über die Höhe des Lösegelds verhandelte. So erzählt die Historie, ganz ebenso das Drama. Aber muß nicht aller Eindruck der sonst recht ergreifenden Schlußscenen des Stücks vernichtet werden, wenn der Zuhörer sich bei einiger Ueberle-

gung sagen muß, daß Patkul so eigentlich nur darum zu Grunde geht, weil er dem Kommandanten fünftausend Dukaten zu wenig bietet? Daß er gerettet werden konnte, wenn er sich etwas eher entschloß, dem Kerkermeister den geforderten Preis zu bewilligen? Ein anderer Uebelstand ist der, daß das aktive Leben des Helden, sein energischer Kampf für sein geliebtes Vaterland und gegen seinen Erbfeind eigentlich lediglich vor dem Drama liegt. In dem Drama sehen wir fast nur die Folgen seines frühern Handelns, oder wenigstens läßt sich mit Wahrheit sagen, daß das Drama mit dem Anfang des Endes beginnt. Gutzkow fühlte dies und suchte den Fehler dadurch zu verbessern, daß er die frühere thatenvolle und leidensreiche Zeit Patkul's in erzählender Form einlegt. Ein Ausweg, der natürlich nicht genügen kann, das Interesse für den Helden in dem Grade zu beleben, wie es geschehen würde, wenn wir ihn statt erzählen und Gesinnungen aussprechen in seiner Gesinnung handeln sähen.

Die Schule der Reichen trägt die didaktische Tendenz zu entschieden ausgesprochen an der Stirne, um eine ächt dramatische Wirkung haben zu können. Ein reicher Londoner Kaufmann hat über der Sorge, sein Vermögen zu mehren und Reichthümer auf Reichthümer zu häufen, seine Familie aus dem Auge verloren. Als er aus seinem kaufmännischen Fieber erwacht, findet er dieselbe von allen den Fehlern angesteckt, welche das Erbe eines ungeheuren Vermögens zu sein pflegen, welches wir uns nicht durch eigne Kraft erworben oder wenigstens moralisch verdient haben. Um die Seinigen zu heilen und zu retten, erdichtet er einen ungeheuren Verlust, von der Armuth das Heilmittel erwartend für die Wunden, die der Reichthum geschlagen. Die gesunde Natur der Familie, welche unter der Decke des vornehmen Lebens nur schlummerte, erwacht und das Stück schließt, nachdem die adeligen Bekanntschaften mit dem Glückswechsel abgefallen, mit idyllisch heitern

Aussichten in die Zukunft. Bete und arbeite! Das wird zum Schluß als die Schule für Reiche und Arme bezeichnet.

So richtig der Gedanke, so löblich die Tendenz ist, so ist diese Idee, abgesehen von dem schroffen Hervortreten der Absicht, doch weder an sich neu, noch mit neuen Mitteln zur Erscheinung gebracht. Diese Fiktion des plötzlich Armwerdens, um eine moralische Wirkung zu erzielen, heimelt uns in allen ihren Ergebnissen wie eine alte Freundin an, die wir schon oft von der Bühne aus auf uns wirken lassen mußten. Neu ist nur die Erfindung Gutzkow's, mit einer gewissen Ironie den Urheber der Fiktion selbst, den alten Handelsherrn, einen Augenblick in den Glauben zu versetzen, als sei (durch den plötzlichen Tod seines Mithelfers) aus dem erziehenden Scherz Ernst geworden, und die Art, wie nun der Moralprediger um seinen verlornen Mammon jammert. Aber diese romantische Ironie ist hier wie überall störend: sie verdirbt den Totaleindruck und die Zeit ist vorüber, wo man meinte, es sei die Aufgabe der „poetischen Poesie", jeden Augenblick sich selbst und ihre Gebilde durch Ironie zu zerstören. Der einzige Fall übrigens, wo wir in dem sonst durchweg so klaren Dichter einem Anklang an die ästhetischen Marotten der Romantiker zu begegnen glauben.

Tritt in der Schule der Reichen das stoffliche Interesse hinter dem didaktischen zurück, so gewährt das Schauspiel Ein weißes Blatt viele rein durch sich selbst wirksame und interessante Züge. Ein junger Gelehrter (Holm) liebt eine junge Dame (Beate) und verlobt sich mit ihr. Von der Regierung für eine wissenschaftliche Reise gewonnen durcheilt er mehrere Welttheile und kehrt endlich nach fünf Jahren zurück, die innigste und sehnsüchtigste Liebe zu Beate bewahrend. Auf der Rückreise von London wird er zum Begleiter und Ritter einer andern jungen Dame (Eveline), in welcher er ohne es zu wollen und zu ahnen eine verschwiegene Liebe erweckt. Er verläßt

sie in aller unschuldigen Freundschaftlichkeit, um Beate'n in die Arme zn eilen. Er findet diese — fünf Jahre älter und in die gewöhnliche Prosa des Lebens versenkt. Bei dem plötzlichen Tod ihrer Eltern hat die Nothwendigkeit sie gedrängt, mütterliche Sorge für ihre jüngere Schweste (Tony) zu übernehmen und die Verwaltung des Vermögens selbst zu besorgen. So ist sie — Oekonom geworden, bewundert und geliebt von dem Oekonomierath Seeburg, geflohen von Holm, der jetzt erst an Evelinens Reiz und Bildung zurück denkt, und obwohl er nur in dieser die Beate seiner ersten Liebe anerkennt, doch seiner Pflicht treu bleiben will, die jetzige Beate zu heirathen. Diese aber durchschaut seinen Seelenzustand: sie beherrscht sich und übergiebt ihre Rechte an Gustav Eveline'n, Evelinens Bruder heirathet Tony und die praktische Beate selbst macht dem schmachtenden Oekonomierath Hoffnung.

Die Verhältnisse sind dem Leben entnommen, der Natur abgelauscht. Zwar sind die Farben etwas sehr grell aufgetragen: hier ist fast alles weiß oder schwarz, Poesie oder Prosa, während doch im Leben vielerlei Uebergänge und Nuancen diese Gegensätze vermitteln. Aber einmal läßt sich zur Entschuldigung sagen, daß die Gegensätze immer um so schroffer hervortreten, je kleiner der Raum oder das Bild ist, in dem sie sich bewegen. Dann entschädigt uns der feine Gedanke, Gustav Holm gerade als Naturforscher einzuführen und als solchen an dieser, wenn auch noch so ehrenwerthen doch jedenfalls sehr prosaischen Ausbeutung der Natur Anstoß nehmen zu lassen, ihn, der die Natur nur im Feierkleide zu sehen gewohnt ist. Ob indessen auf dem Theater das Stück von großer Wirkung sein wird, möchte ich bezweifeln. Denn beinahe drei Akte hindurch kann es für einen nur einigermaßen routinirten Zuschauer kein Zweifel mehr sein, wie sich der Knoten lösen muß und so fällt, so interessant die noch folgenden Situationen durch die

sichere Charakteristik sind, doch schon bald die eigentliche dramatische Spannung weg.

Wir haben demnächst von dem historischen Lustspiel Zopf und Schwert zu sprechen. Keines der Gutzkow'schen Dramen hat mehr Furore gemacht und keines den Beifall, den es erregte, mehr verdient, als gerade dieses historische Lustspiel. Scheint es doch, als wenn gerade dieses Genre berechtigt wäre, unsere ganze Theilnahme zu erregen. Denn die nationale Tragödie, so sehr sie des Schweißes der Edlen werth ist und so sehr sie als letztes Endziel dramatischer Bestrebung festzuhalten ist — wer möchte demungeachtet verkennen, daß sie in dem Augenblicke bei uns weder allzuviele Stoffe noch allzuwillige Hörer finden würde? Ist es doch natürlich, daß bei einer seit Jahrhunderten gespaltenen Nation einestheils nur wenige in der Weise volksthümliche Charaktere sich vorfinden, daß sie ein allgemeines Nationalinteresse in Anspruch nehmen könnten. Und anderntheils hat eben jene Spaltung auch unter dem Volke sebst eine unheilvolle Trennung in Gesinnung, Gefühlen und Geschmack hervorgerufen. Was aber im Großen und Ganzen bis jetzt auf nur theilweisen Erfolg rechnen könnte, das suche man im Kleinen vorzubereiten. Fehlt es uns an einer großen deutschen Geschichte oder leben vielmehr die großen Partien unserer Geschichte, die nicht weggeleugnet werden können, so wenig im Volksbewußtsein, so beginne man mit kleinen anekdotenhaften Zügen, wie sie in Aller Mund sind, um dem Größeren und Ernstern den Boden zu lockern. Und in dieser Beziehung war der Griff Gutzkow's ein so überaus glücklicher. Der Privat- und Staatshaushalt Friedrich Wilhelms I., des pedantischen Mitgründers Preußischer Größe — wer hätte nicht die Memoiren der Markgräfin von Baireuth über ihn gelesen oder wenigstens aus dem Munde des Volks von den Potsdamer Riesen gehört, die seine Garde bildeten? Diesem ächt deutschen, pa-

triarchalischen König, der „sie alle glücklich machen will und sollte er mit Kolben drein schlagen", wird an dem Erbprinzen von Baireuth und dem Hintergrund Rheinsberg ein entschiedener Gegensatz an die Seite gestellt. Das Bild ist ein lebendiges, anregendes und bei aller Heiterkeit und guter Laune springt immer wieder der ernste patriotische Gedanke hervor. Ist auch die Intrigue mit dem Prinzen von Wales nicht allzuklar und die Episode mit Eckhof etwas gewaltsam herbeigezogen, so kann dies doch die vortreffliche Wirkung des Ganzen nicht zerstören und das Verdienst Gutzkow's nicht verkennen lassen, ein ächt volksthümliches Drama geschaffen zu haben, heiter, verständig, patriotisch, ein Drama, wie wir sie brauchen, um uns selbst ästhetisch und politisch zur nationalen Tragödie heraufzubilden.

Dieses Vorzugs der Volksthümlichkeit, welche gewiß das Meiste zum Erfolg von Zopf und Schwert beigetragen hat, kann sich die Tragödie Pugatscheff nicht rühmen. Fällt dadurch ein Hauptfaktor für allgemeine und entschiedene Wirkung weg, so darf doch nicht verkannt werden, daß hievon abgesehen der Stoff ein großartiger und die Behandlung im großen Stil angelegt ist. Pugatscheff ist ein historisches Drama im besten Sinn: es handelt sich um eine bedeutende Bewegung, hervorgerufen durch wichtige Interessen und getragen von starken Ideen. Es handelt sich um eine Bewegung in Rußland; die Stagnation des großen Reichs wird für einen Augenblick durch einen gewaltigen Aufstand in Bewegung gesetzt. Pugatscheff, durch altes und neues Unrecht aufgestachelt, kämpft für die Freiheit seines Volks. Einen Augenblick scheint es, als ob ein frischer Luftzug das riesenmäßige Gebäude des Despotismus umwerfen solle. Der wiedererstandene Schatten Peter III., für den Pugatscheff um das Volk zu gewinnen sich ausgiebt, scheint mit dem Racheschwert seinen Mördern vergelten zu wollen: da fällt die Maske

und — die alte Nacht siegt; doch nicht ohne die dunkle Hoffnung scheiden wir, daß auch diese Kämpfe nicht vergeblich, daß auch dieses Blut nicht vergebens geflossen ist. Der Gegenstand also ist ein großer, wenn auch die konkreten Träger der in dem Kampf stehenden Ideen unserer Theilnahme etwas fern stehen. Möglich, ja gewiß, daß der Dichter diese Kämpfe idealisirt, daß er ihnen erst die Idee aufgeprägt hat, die sie in der Geschichte nicht tragen; er konnte es thun, weil ihm keine nationale Tradition entgegenstand, und er mußte es thun, wenn er auf die sittliche Sympathie seiner Hörer rechnen wollte. Die Gestalt des Hauptthelden ist gut gezeichnet und die Wahrheit: In Sünde kann die Freiheit nicht gedeihen! wie es Prutz so trefflich ausgedrückt hat, spricht sich in der täglich wachsenden Unsicherheit und dem träumerischen Hinbrüten der von der Lüge in zwei Theile zerlegten Seele Pugatscheff's mit voller Wahrheit aus.

Haben wir im Pugatscheff zwar kein nationales, doch noch ein großes historisches Schauspiel vor uns, so scheint mir das Urbild des Tartuffe ein Rückschritt zu sein. Nicht etwa weil ich von vornherein die ganze Gattung der Künstlerdramen zu verwerfen geneigt wäre, die an sich jedenfalls ebenso berechtigt ist, als irgend ein anderes Genre. Aber ein fünfaktiges Stück mit den Intriguen füllen zu wollen, welche nöthig sind, um die Aufführung des Tartuffe gegen Lamoignon und die Frömmlerpartei durchzusetzen, scheint mir doch sehr gewagt*), zumal da erstens Moliere's Tartuffe keineswegs die Lobpreisungen verdient und von der Bedeutung ist, wie es französische Kritiker darzustellen gewohnt sind, und zweitens, selbst wenn er künstlerische Bedeutung genug hätte, um ein Drama über ein Drama zu schreiben, dies doch jedenfalls

---

*) Noch gewagter, als wenn Blenke ein Lustspiel von drei Akten (Habsburg und Hohenzollern) dazu verbraucht, dem brandenburgischen Gesandten eine Audienz zu verschaffen.

nur in dem Vaterland des Stammdrama's von entschiedener Wirkung sein könnte. Will man diesem Urtheil die vollen Häuser, welche das Urbild des Tartuffe gemacht und den Beifall, den es herbeigerufen, entgegenhalten, so ist darauf zu erwidern, daß die Motive dieses Beifalls außer dem Schauspielhause lagen. Weil man die Frömmler in Staat und Kirche glaubte herrschen zu sehen, ohne sich rühren zu dürfen, war man erfreut, sich an dem Repräsentanten auf der Bühne rächen zu können*). Die Vergänglichkeit dieses Beifalls, der mit den ganz äußerlichen Umständen, die ihn hervorriefen, verschwunden ist, beweist für die Richtigkeit unsers Urtheils.

In allen dramatischen Gattungen hat sich Gutzkow versucht, sogar in der längst verschollenen Schicksalstragödie. Schon durch seinen Namen mahnt uns der dreizehnte November an die Vierundzwanzigsten Februare der Werner, Müllner und Genossen. Und der Inhalt des Stücks straft den Titel nicht Lügen. Ein reicher Lord (ich gebe nur das nackte Gerippe des Stücks) kehrt, nachdem er ein wildes Leben durchtobt, blasirt und mit sich und der Welt zerfallen, zurück, als er hört, daß sich seine Geliebte, der er im Strudel des Lebens eine „ätherreine Liebe“ bewahrte, mit einem andern verheirathet hat. In Schwermuth versunken treibt ihn eine Familientradition vom dreizehnten November, dessen für seine Familie unheilvolle Bedeutung er jetzt erst erfährt, zur Verzweiflung. Im halben Wahnsinn will er in der Nacht des dreizehnten Novembers sich selbst erschießen, zielt aber auf sein Bild im Spiegel und trifft den hinter demselben verborgenen Vetter, der um die reiche Erbschaft so bald wie möglich zu machen, seinen Tiefsinn genährt und ihn zum Selbstmord gebracht hatte. Der Lord erfährt, daß seine Geliebte sich um

*) Machte nicht aus demselben Grund Friedrich's Er muß auf's Land Furore, obgleich es außer der Tendenz vor andern Lustspielen keine erwähnenswerthen Vorzüge hat?

ihren Vater zu retten einem alten Commodore, der mit einer harten Anklage gedroht, geopfert hat, durch den bald erfolgten Tod des aufgedrungenen Gatten aber wieder frei ist: Friede, Freude, Versöhnung. — Wenn sich der Lord wirklich am 13. November erschösse, so könnte das Ganze in gewisser Art für ein psychologisches Gemälde von der Gewalt dunkler Vorstellungen bevorstehenden Unheils gelten. Wobei freilich die tragische Berechtigung zunächst dahin gestellt bleiben müßte. Daß aber der Vetter am 13. November erschossen wird, ist lediglich daraus zu erklären, daß das Stück ein Schicksalsdrama ist; einen andern Grund dafür kann ich wenigstens nicht auffinden. Daß die Charaktere etwas marionettenartig, die Motivirungen ungenügend sind, versteht sich bei einer Schicksalstragödie von selbst. Genug. Das einzig Interessante an dem Stücke ist das ungelöste Räthsel, wie ein so durch und durch moderner Dichter wie Gutzkow auf den Gedanken gekommen ist, das Gespenst der längst nicht nur verurtheilten, sondern — was mehr ist — vergessenen Schicksalstragödie wieder herauf zu beschwören.

Dagegen stehen wir mit Uriel Acosta*) wieder mitten in den Kämpfen und Bestrebungen der Neuzeit. Zwar die Fabel des Stücks liegt weit hinter den Jetztlebenden zurück, und doch sind es dieselben Interessen, um die gekämpft wird, dieselben Mittel, mit denen gekämpft wird. Die freie Forschung und der orthodoxe Glaube — das sind die beiden Gegensätze, die in dem Drama zusammenstoßen und durch ihren Conflikt den tragischen Ausgang herbeiführen. Aber neben dem in sittlicher Begeisterung die Gewissensfreiheit fordernden Uriel Acosta

---

*) Einen ganz ähnlichen Stoff hat Maximilian Ring neuerdings in dem Trauerspiel die Genfer bearbeitet. Nicht ohne Geschick: doch steht der vollen Wirkung der Uebelstand entgegen, daß wir eigentlich nur die Katastrophe, den Prozeß Servet's, zu sehen bekommen, während die denselben herbeiführenden Fakta vor dem Stücke liegen.

und dem Priesterthum, welches in starrer Abgeschlossenheit sich in dem Buchstaben des Gesetzes verknöchert hat, sind die Mittelglieder, die allmäligen Uebergänge, die feineren Nuancen nicht vergessen. Hier stehen sich nicht nur die äußersten Extreme gegenüber: wie im Leben, so giebt es in dem rechten Drama viele Stufen, die die äußersten Enden verbinden. So fehlt hier zwischen der philosophischen Forschung und der orthodoxen Starrheit nicht der kindlich rührende Glaube, der da glaubt, weil er den Zweifel nicht kennen gelernt hat; nicht fehlt der indifferente Quietismus, dem es unbequem ist, höhere Fragen angeregt zu sehen, weil der Kampf ihn im behaglichen Genuß stören würde; auch der Vermittler fehlt nicht, der im besten Wohlmeinen allen Fragen die Spitze abbricht und am liebsten auf beiden Seiten stände. Bei dem reichen Inhalt dieser Tragödie können einzelne Verstöße gegen die formale Technik leicht übersehen werden. So ist z. B. die Einführung Spinoza's hier ein eben so rein äußerliches Mittel, als in Zopf und Schwert die Scene mit Eckhof. In unserm Fall soll der berühmtere Schüler dazu dienen, den wenigstens verhältnißmäßig weniger bekannten Lehrer Uriel Acosta der Theilnahme der Hörer näher zu bringen. Eine derartige Empfehlung aber würde ganz abgesehen noch von ihrer Ungehörigkeit gewiß ohne Wirkung bleiben, wenn — sie überhaupt nöthig wäre. Aber, wie ich schon sagte, das Drama ist in und durch sich so interessereich und der Hauptcharakter des Uriel Acosta so geeignet, unsere ganze Theilnahme zu wecken, daß derartige kleine Uebelstände unter dem Gesammteindruck verschwinden.

Den sechsten Band füllt Wullenweber. Der Stoff dieses Trauerspiels ist so groß und weitschichtig, daß es dem Dichter sichtbare Mühe gekostet hat, denselben in die üblichen fünf Akte zusammenzudrängen. So umfangreich diese Akte

aber auch geworden sind*), so hat es Gutzkow doch nicht vermeiden können, in den fünften Aufzug eine Reihe von Dingen zusammenzupressen, deren continuirliche Aufeinanderfolge eine Reihe scenischer Unmöglichkeiten darbietet. Abgesehen von diesem technischen Uebelstand ist der Stoff, den sich Gutzkow in Wullenweber gewählt, groß und wohlgeeignet, ein patriotisches Interesse zu erwecken. Nicht ohne ein Gefühl der Wehmuth. Das kleine Lübeck, der Vorort der allmächtigen Hansa, setzt Könige ein und ab und deutsche Schiffe sind es, die die Meere beherrschen: Wullenweber als Staatsmann, Markus Meyer als Anführer schrecken Schweden und schreiben Dänemark Gesetze vor. Und wir? — — Nur schade für das Drama, daß der Dichter die Stadt, die er nach außen so glänzende Erfolge erkämpfen läßt, im Innern so gar trostlos findet; diese Charaktere, diese Intriguen, welchen Wullenweber endlich zum Opfer fällt, sind doch gar zu kleinlich und verletzen durch ihre Kleinlichkeit; historisch vielleicht wahr sind sie dennoch ästhetisch verwerflich, weil der Zuhörer den Helden, dem er einmal seine Theilnahme gewidmet hat, wohl im Gewühl der Schlacht oder durch einen wohlgeführten Dolchstoß fallen sehen mag, es aber schwer erträgt, wenn derselbe durch fortgesetzte Nadelstiche umgebracht wird. Sehen wir aber auch hiervon ab, so muß dem Dichter zugestanden werden, daß er den Stoff in großartiger Weise behandelt hat. Es ist vor allem das Große und Allgemeine, die Staatsaktion, welche hervortritt und unserm Interesse nahegerückt wird, während die Familienscenen und die ganze, wenn ich so sagen soll, subjektive Charakteristik nur als Folie behandelt wird. Nirgends ein Verweilen bei

*) Freilich noch lange nicht so umfangreich als der Heinrich IV. von Frankreich von Köberle, ein Stück, in das der Dichter nicht das Resultat seiner sehr fleißigen Studien, sondern diese Studien selbst verwebt hat.

den lyrischen Momenten, welche nicht fehlen, nirgends Detailmalerei, nirgends die objektive Tragik durch subjektiven Jammer ersetzt. So daß diese Tragödie selbst die Uebertriebenheit und Härte des Satzes beweist, den Gutzkow an die Spitze der Vorrede gestellt hat, „seit Schiller habe das historische Drama in Deutschland nur taube Blüthen getrieben."

Ueber die beiden letzten dramatischen Produktionen Gutzkow's kann ich kürzer sein, da sie mir ziemlich das Unbedeutendste zu sein scheinen, was er in diesem Fache producirt hat. Beide Stücke sind in gewissem Sinn Gelegenheitsstücke d. h. sie sind, wie es scheint, beide auf etwas äußerliche Veranlassung entstanden. Für das „Volksschauspiel Liesli" fand Gutzkow den Stoff im schwäbischen Merkur. Ein Zimmermann, der sich in schwäbischen Verhältnissen bedrängt fühlte, beschließt nach Amerika auszuwandern; seine Frau will ihm aus Heimathsgefühl und nationalem Trotz nicht folgen. Da ersticht sich der Mann, schon bereit sich dem Auswandererzuge anzuschließen, in dem letzten halb wahnsinnigen Trennungsschmerz und seine Frau stirbt auf der Leiche des um sie Gestorbenen. So ist die neuere Version; nach der ältern unmittelbar der Zeitung entnommenen Darstellung erstach der Zimmermann seine Frau. Die Geschichte ist demnach ziemlich einfach, so einfach, daß von dramatischer Spannung, Verwicklung und Lösung in eigentlichem Sinne kaum die Rede sein kann. Von einem Kampf, von lebendiger Handlung können wir nichts zu sehen bekommen, weil dieses beinahe instinktive Heimathsgefühl der Liesli kaum dazu kömmt sich auszusprechen und in seiner bornirten Unmittelbarkeit jeden Kampf, jedes Zusammentreffen durch eine einfache Negation zurückweist. So ist das Ganze zwar eine erschütternde Geschichte geblieben, aber ein dramatisches Interesse wird nirgends geweckt. Die schwäbelnde Mundart und volksthümliche Spaßhaftigkeit des einen Mitspielenden machen auf mich den Eindruck des Gesuchten und dieser Eindruck ist

um so verletzender, je einfacher die zu Grunde liegende Geschichte ist. Das dresdner Publikum hat, wie uns Gutzkow erzählt, den ursprünglichen Schluß, wo der Mann die Frau ermordet, zu hart und grausam gefunden. Aus diesem Grunde hat Gutzkow den jetzigen Schluß hinzugefügt. Ich gestehe gern, daß auch mir diese Veränderung im Vergleich zu der vorhergehenden Version eine glückliche scheint, wenngleich ich nicht verhehle, daß mir diese Selbstentleibung in halber Geistesabwesenheit für einen schwäbischen Bauer etwas zu spiritualistisch gedacht vorkommt. Die schwäbische Natur ist im Allgemeinen wohl zu gesund zu solchen Excentricitäten. Daß Gutzkow das Motiv der Kinderlosigkeit hereinspielen läßt, kann gebilligt werden, wiewohl die Philosophie Liesli's, daß sie ihrem Mann folgen würde, wenn sie ihm Kinder geboren hätte und also zu seinem Glücke mit Nothwendigkeit gehörte, wiederum etwas über den Standpunkt einer schwäbischen Bauersfrau hinauszuliegen scheint. Doch sind das alles untergeordnete Bedenken, welche nicht viel auf sich hätten, wenn nur der Stoff selbst dramatischer wäre.

Der Königslieutenant endlich wurde zur hundertjährigen Geburtsfeier Göthe's als eine Festesspende dargebracht. Das Lustspiel basirt auf den bekannten Geschichten, welche Göthe selbst im dritten Buch von Wahrheit und Dichtung mittheilt. Ich gestehe aufrichtig, daß ich dem Stücke ein besonderes Interesse nicht abgewinnen kann und zwar hauptsächlich deshalb, weil ich nicht begreife, wie man sich durch ein ganzes Lustspiel hindurch mit dem etwas frühreifen Gebahren eines Jungen beschäftigen soll, blos weil — dieser Junge später Göthe geworden ist. Ich wünsche nicht mißverstanden zu werden. Gutzkow hat vollkommen recht gethan, einen jungen Menschen reden und handeln zu lassen wie einen jungen Menschen und nicht etwa wie den künftigen Dichter des Faust. Allein indem Gutzkow dieses that, verzichtete er

auf den einzig möglichen Reiz, den diese kindischen Geschichten für excentrische Gemüther allenfalls haben könnten. Denn wir haben hier nicht, wie in Laube's Karlsschülern, einen entscheidenden Durchgangs- und Wendepunkt in der Entwickelungsgeschichte des großen Dichters vor uns, sondern Vorkommnisse und Streiche, wie sie wohl jeder junge Mensch, der nicht geradezu auf den Kopf gefallen ist, wenigstens in ähnlicher Weise erlebt und gemacht hat, ohne darum zu prätendiren, diese Kindereien als etwas Besonderes und Interessantes angestaunt zu sehen. Anders freilich urtheilt der Königslieutenant im Stück: er erkennt aus den ziemlich alltäglichen Streichen des Jungen, den andere vorlaut und unreif nennen würden, das werdende Genie; er läßt sich von ihm durch ein paar Verse vom höchsten Zorn zu recht deutscher Sentimentalität rühren; er erzählt ihm in einer sehr handgreiflichen Einkleidung seine geheimste Geschichte und wundert sich, daß Göthe erräth, wo gar nichts mehr zu errathen ist; ja er prophezeiht ihm, daß er sein wird „der einzige König, der hier wird sein geziert mit einer Krone, die ewig glänzen wird!" Ich kann nichts in dem, was Wolfgang sagt und thut, finden, was dem Königslieutenant den Anlaß und Grund zu solcher Voraussetzung hätte geben können. Ich finde im Gegentheil in diesem Lustspiel nur einen neuen Ausdruck jener Götholatrie, welche dem Kultus ihres Heros schadet, indem sie durch eigne Excentricität eine eben so maßlose Opposition hervorruft.

Schon während ich dieses schreibe, wird ein neues Lustspiel Gutzkow's empfehlend angekündigt, wie denn überhaupt bei einem so unausgesetzt an seiner Ausbildung arbeitenden Talente nicht anzunehmen ist, daß ihn einige Mißgriffe von einer Bahn abschrecken sollten, auf der wir dem Dichter von „Zopf und Schwert" immer wieder gern begegnen.

Wenden wir uns nun zu Heinrich Laube. Auch bei ihm übergehe ich seine Erstlingsdramen: Zaganini, eine Posse,

welche er auf Veranlassung eines Schauspielers schrieb, der dann in der Titelrolle (ein Pseudonym für Paganini) Kunstreisen unternahm, Gustav Adolf, eine für den bekannten Schauspieler Kunst, der den Helden des Stücks spielte, geschriebene Tragödie und Moritz von Sachsen, von welchen Stücken allen der Verfasser selbst eine sehr heitere Schilderung entworfen hat. Ich übergehe sie, einmal weil ich sie allesammt nicht kenne, und zweitens, wenn es noch eines Grundes bedarf, weil aus der Beschreibung des Verfassers erhellt, daß man nichts verliert, wenn man sie nicht kennt. Ich halte mich auch bei Laube an die Dramen, die er selbst der Aufnahme in seine gesammelten Werke gewürdigt hat.

Wenn es überhaupt zu den Leidenschaften unserer modernen Dramatiker gehört, ihre Intentionen und die Genesis ihrer Stücke in langen Einleitungen zu bespiegeln und wo möglich für jedes neue Drama eine eigne Theorie zu erfinden, so ist doch Laube hierin besonders stark. Da wir es weniger mit den Intentionen dieser Dichter zu thun haben, als mit ihren Leistungen, so bemerke ich nur kurz, daß die Einleitung zum ersten Band uns schildert, wie Laube Dramatiker wurde und wie Monaldeschi entstand. Dieses Erstlingsdrama Laube's behandelt einen interessanten, aber zu interessant dargestellten Stoff. Nämlich in folgendem Sinn. Jedermann kennt die Geschichte des Abenteurers Monaldeschi, der die Königin Christine von Schweden beherrschte, und endlich auf ihr Geheiß durch eine Art Justizmord in Fontainebleau getödtet wurde. Die Herrschaft, welche Monaldeschi so lange über die Königin ausübte, motivirt der Dichter durch die Sehnsucht Christinens nach einem Manne, der sie verstände und auf ihre excentrischen Ideen einginge. Um nun sowohl jene Ueberschwenglichkeit und sich genial dünkende Unnatur zu zeichnen, als uns darzulegen, wie gerade ein Monaldeschi einer solchen hysterischen Verschrobenheit homogen und wahlverwandt erscheinen konnte, läßt er diese

beiden Hauptpersonen das ganze Drama über eine Sprache reden, die uns das Theater keinen Augenblick vergessen läßt, so tief, so voller Geistreichigkeit sind die Gedanken, so unklar und verschwimmend die Worte. Das ist jener überinteressante, von scharfsinnigen Pointen und philosophisch klingenden Paradoxien wimmelnde Dialog, wie ihn Schiller und Göthe nicht kannten, so wie ihn auch das Leben nicht kennt. Sehe ich hiervon ab, so finde ich, daß es Laube schon in diesem ersten Stück verstanden hat, bestimmt gezeichnete, wenn auch nicht immer neue Charaktere zu interessanten Situationen zu verbinden und der Handlung, die ja durch die Thronentsagung und Bekehrung Christinens zum katholischen Glauben faktisch bedeutend genug ist, auch die dramatische Bedeutung zu geben, auf welcher die Spannung beruht. Nur der fünfte Akt schleppt etwas nach: der Zuhörer will einen Schluß für Monaldeschi's und der Königin Verhältniß, aber die brüske Art, wie der Knoten zerhauen wird, so bezeichnend für beide Theile und dramatisch wirksam er ist, füllt doch nicht einen ganzen Akt genügend aus. Die Sonderbarkeit, erst mit dem vierten Akt in die Versform überzugehen, während das Vorhergehende in Prosa geschrieben ist, und zwar in eine Versform, deren Metrum schwer zu ergründen ist, begreife ich nicht; glücklicherweise hat Laube dieser Laune in den folgenden Stücken nicht wieder gehuldigt.

Nach einer etwas gar zu langen Vorrede, in welcher die Schicksale des Stücks weitläufig erzählt und unter andern mitgetheilt wird, daß Ludwig Tieck dasselbe ein Meisterstück genannt und andrerseits Arnold Ruge von seinem Standpunkt aus dessen Vortrefflichkeit demonstrirt habe, folgt im zweiten Band das Drama selbst: Rokoko, Lustspiel in fünf Akten. Wen die Analyse des eignen Werks, die mit etwas auffälliger Prätension in der Einleitung gegeben wird, nicht von vornherein zurückstößt, oder wer das Stück ohne jene un-

angenehme Selbstbespiegelung auf der Bühne an sich vorübergehen läßt, der wird in der That in Rokoko ein gut componirtes Drama anerkennen müssen. Das Stück spielt in der Zeit Ludwigs XV. und zeigt alle Elemente und Faktoren der damaligen Gesellschaft in getreuen, lebhaft veranschaulichendem Spiegel. Willkürherrschaft, Mätressenwirthschaft, Frivolität und daneben eine gewisse ritterliche Courtoisie, Feinheit der Manier — alle jene Züge, die das Rokokozeitalter bezeichnen, gehen in scharfgezeichneten Charakteren an uns vorüber. Und die Intrigue des Stücks ist geschickt geschürzt, ja vielleicht ist der Faden für ein Lustspiel zu verschlungen; verschlungener wenigstens, als daß ich dem Dichter durch epische Auseinanderlegung des dramatisch spannenden Stoffs ein Unrecht thun möchte. Auch die Lösung ergiebt sich ohne allzugroße Gewalt. Und dennoch hat das Stück mit Ausnahme der Leipziger Bühne nirgends recht Platz greifen wollen. Woher diese auffallende Erscheinung? Ohne Zweifel hatte jenes derbe Mannheimer Urtheil, das Stück bestehe ja aus lauter Halunken, so naiv es klingt, den faulen Fleck des Stücks getroffen. Der Deutsche hat noch nicht gelernt, über die Unsittlichkeit zu lachen: das ist das Wort des Räthsels. In Laube's Stück wie in seinen französischen Vorbildern besiegt ein Schuft den andern, und ein französisches Publikum ist vollkommen damit einverstanden. Wir Deutschen sind pedantischer: wir wollen das Gute, das Rechte siegen sehen und geben uns nicht zufrieden, wenn am Schluß des Stücks eine Art Compromiß zwischen Tugend und Sünde geschlossen wird. Die Fabel, welche Rokoko zu Grunde liegt, kann auf der deutschen Bühne nur tragisch enden. Es nützt nichts, wenn uns Laube auf die Jugend verweist (Chevalier und Melanie), welche in seinem Stück jene deutsch-ideale Seite vertrete: diese beiden unbedeutenden Figuren, die weder gut noch bös sind, können den Eindruck des Stücks nicht modificiren. Diese Rigorosität des deutschen Publikums, die

einem Franzosen vielleicht als belachenswerthe Pruderie erscheint, wird dem vollen Erfolg des Rokoko immer im Weg stehen. Aber Laube selbst wird nicht verkennen, daß in dieser manchem vielleicht pedantisch scheinenden Strenge die Gewährschaft sittlicher Gesundheit des Volks zu Tage liegt, während umgekehrt sich vielleicht aus dem sittlichen Indifferentismus, den der Franzose im Theater zeigt, einiges von dem erklären ließe, was neuerdings dort im öffentlichen Leben gewagt und getragen worden ist.

Des Pfarrers Meinhold Roman in Chronikform: Maria Schweidler hat den Stoff zu dem dritten Drama Laube's geliefert: die Bernsteinhexe. In der Vorrede wird uns mitgetheilt, der ehrwürdige Veteran der deutschen Dramaturgie Ludwig Tieck habe über das Stück geurtheilt, dasselbe sei zu grausam, und Laube selbst nennt diesen Ausspruch einen sehr richtigen. Ich weiß nicht, ob es nicht noch zutreffender gewesen wäre, den Eindruck, den das Drama hervorbringt, als einen peinlichen zu bezeichnen. Ein Hexenproceß von dem ersten Verhör bis zu dem Scheiterhaufen, herbeigeführt durch die dämonischen Gelüste, die der Amtshauptmann zu der reizenden Hexe trägt; das Aeußerste nur abgewandt durch ein ziemlich romanhaftes Zusammentreffen und das ritterschauspielartige Gebahren des jungen Geliebten — es wäre ein Wunder gewesen, wenn dergleichen die Nerven aufrüttelnde Geschichten auf der Bühne nicht vielstimmigen Beifall gefunden hätten. Aber der besonnene Zuschauer, dem es nicht um prickelnde Aufregung zu thun ist, muß anders urtheilen. Er muß der Kritik Recht geben, wenn sie diese Kriminalgeschichte für undramatisch erklärt. Oder sollte es wirklich noch der Sphäre der dramatischen Kunst angehören, wenn die abgestumpften Gefühle der Zuschauer durch die Tortur, die wir, wenn auch nicht zu sehen, doch aus dem anstoßenden Zimmer zu hören bekommen, durch den Scheiterhaufen auf der Bühne selbst in

Bewegung gesetzt werden sollen? Es ist ein mißliches Ding um die Dramatisirung von Romanen: je besser, das heißt je mehr dem epischen Gedicht sich nähernd dieselben sind, je weniger wird es gelingen, sie in die dramatische Form zu drängen*). Laube fühlte das selbst und hat es in der Einleitung ausgesprochen. Aber indem er hierin mit Recht den Grundfehler des Stücks findet, macht er die Unterscheidung, daß dies Alles nur dem Theaterstück, nicht dem Buche gelte. Gewiß mit Unrecht. Laube's Bernsteinhexe trägt die dramatische Form an sich und ein untheatralisches Drama ist ein Unding. Wollen wir den Stoff an sich, ja wollen wir denselben noch dazu in vortrefflicher demselben einzig zusagender Form: warum sollten wir dann über Meinhold's Bearbeitung hinausgehen, die Laube selbst entzückend findet?

Desto weniger Ursache hat auch der Besonnene, den Eindruck, welchen Struensee zu machen nicht verfehlen kann, von sich abzuweisen und den Beifall, den diese Tragödie verdient, zurückzuhalten. Eine effektvolle Tragödie ist Struensee ohne Zweifel und nicht blos durch den Stoff unsere ganze Theilnahme weckend. Zwar ist nicht zu leugnen, daß die, wenn ich so sagen darf, ohne alle Tendenz hervortretende tendenziöse Spiegelung heutiger Verhältnisse in den gewesenen viel dazu beiträgt, unsere Aufmerksamkeit zu schärfen und die Herzen patriotischer Zuschauer höher schlagen zu machen. Dänemark, von dem deutschen Struensee gelenkt und durch allmälige Reformen einer reiferen Cultur entgegengeführt, stürzt die Herr-

*) Ich wüßte hiezu kein sprechenderes Beispiel aus neuerer Zeit anzuführen als die Bearbeitung von Auerbach's Frau Professorin durch Charlotte Birch-Pfeiffer. Alle Bühnengewandtheit, die auch der erbittertste Gegner ihr nicht absprechen kann, scheitert an einem Stoff, der in seiner ursprünglichen Form hinreißt. Oder ich erinnere an des talentvollen **Friedrich Röber**, des Dichters der beachtenswerthen Stücke **Kaiser Heinrich IV.** und **Appius Claudius**, trotz aller Einzelschönheiten mißlungenes Drama **Tristan und Isolde**.

schaft des verhaßten Ausländers durch Intriguen — und durch deutsche Landsleute. Die Geschichte passirte 1772. Und achtzig Jahre später? Ein deutsches Land an deutscher See, von dänischem Despotismus zur Verzweiflung getrieben, erhebt sich für sein gutes Recht gegen die Tyrannei des Kopenhagener Pöbels und wird zu Boden geworfen durch die Diplomatie und am Boden gehalten — durch deutsche Landsleute. Die Geschichte liebt es bei ihren Wiederholungen die Situationen umzukehren: nur die Volkscharaktere bleiben lange oder immer dieselben. — Doch wie gesagt, nicht der Stoff allein ist es, der uns packt und erschüttert; es ist auch die Kunst des Dramatikers, der es verstanden hat, richtig gezeichnete Charaktere zu einer tragischen Kollision zu bringen, die nur mit der Katastrophe enden kann. Daß Struensee in dem Verlauf bei weitem weniger den Staatsmann, als den schwärmenden Schäfer zeigt, finde ich vortrefflich; denn darin liegt gerade nach meinem Gefühl seine Schuld, daß er den großen Interessen, die er zu vertreten hat, abtrünnig auf seine eigne Hand und zu eigenster Befriedigung ein Liebesverhältniß abzuspielen unternimmt. Er hat den Adel verletzt, die Soldaten gereizt, die Geistlichkeit erbittert: aber er hat das Alles in seiner Mission gethan und deshalb — jede Opposition besiegt. Jetzt, wo er wie Schiller's Jungfrau von Orleans seiner Mission untreu wird, muß er fallen. Das Einzige, was man an dem Stück vielleicht tadeln könnte, ist der Umstand, daß zu seinem Sturz mehrere Ansätze gemacht werden, worunter offenbar die Spannung leidet; doch findet auch dies seine Entschuldigung in dem Intriguenhaften, wie es Laube bezeichnet, welches überhaupt den Charaker des Stücks ausmacht.

Die beiden folgenden Bände enthalten zwei litterarische Dramen. Es ist bekannt genug, wie arm unsere deutsche Geschichte an Personen und Fakten ist, welche noch heute im Volke fortleben. Da die politische Geschichte so wenig Ausbeute an

volksthümlichem Stoff bietet und dennoch das Volk es war, an welches diese jüngern Dramatiker mit ihren Produktionen sich wandten, so mußte bei der überwiegend litterarisch gewordenen Bildung des deutschen Volks sich der Gedanke aufdrängen, aus der Litteraturgeschichte Fakta und Persönlichkeiten herauszugreifen, von denen anzunehmen war, daß sie in Herz und Sinn des deutschen Volks noch lebten oder einer Wiederbelebung fähig seien. Gegen diesen Versuch dürfte sich an sich wenig erinnern lassen. Auch die geschmähte Gattung der Künstlerdramen hat das Recht der Existenz, wenn nur der Dichter nie vergißt, daß der Künstler nicht vermöge seiner eminenten Stellung in der Litteratur als solcher, sondern nur in seiner Beziehung und lebendigen Wirksamkeit auf das Volk Gegenstand des nationalen Dramas sein kann. Ob dieser Unterschied von Laube in seinem Gottsched und Gellert vollkommen beachtet worden ist? Daß Gellert ein Mann des Volks eben so sehr durch seine Persönlichkeit als durch seine Schriften war und durch letztere zum Theil noch jetzt ist (denn das Volk hat das Verdammungsurtheil der neuern Aesthetik gegen den „erzprosaischen" Gellert nicht unterschrieben), wird Niemand bestreiten, aber wie steht es mit Gottsched? Niemand ist gewiß jemals weniger volksthümlich gewesen als Gottsched, der mit der größten Absichtlichkeit sich in seine exklusive Orakelstellung hineinlebte. Dennoch lehnt sich das ganze Stück an die Person Gottsched's und wenn Gellert der moralische, so ist Gottsched bestimmt der formale Mittelpunkt des Dramas. Ist das ein Mißgriff, so scheint mir die technische Construction des Dramas noch verfehlter. General Seidlitz hat der Universität Leipzig zwei Zumuthungen gemacht: erstlich soll in Berücksichtigung der gefährlichen Kriegsumstände die Lehrfreiheit beschränkt und zweitens von dem akademischen Senat auf den Verfasser einer angeblich aufrührerischen Flug-

schrift gefahndet werden*). Gottsched redigirt eine Protestation gegen diese Anmuthungen, welche die philosophische Fakultät, unter andern auch Gellert, unterschreibt. In Folge dieser Widersetzlichkeit sehen sich die Männer der Wissenschaft von der Rache des wilden Reitergenerals bedroht, werden aber durch die Dazwischenkunft des kunstsinnigen Prinzen Heinrich gerettet. Dies ist, von einer Reihe ziemlich nichtssagender Episoden abgesehen, das Sujet des Stücks. Und der Fehler der technischen Construktion? Ich finde ihn darin, daß eine so einfache und unbedeutende Verwicklung fünf Akte und 261 Seiten braucht, um gelöst zu werden. Es ist ein kleines Bild in einem unverhältnißmäßig großen Rahmen (ein Akt würde für diesen Stoff vollkommen ausreichen): es wird zu viel geredet und zu wenig gehandelt.

Diese unendliche Weitschweifigkeit in Anlage und Ausführung muß, wenn auch in geringerem Maße, auch den Karlsschülern zur Last gelegt werden. Dagegen darf es als eine durchweg glückliche Idee betrachtet werden, Schiller aufs Theater zu bringen, Schiller, unbedingt denjenigen unserer Dichter, der am meisten alle Schichten der Nation durchdrungen hat. Schillers Verhältnisse in der Karlsschule und zu dem Herzoglichen Hause, die Anfänge eines Genius, den die Nation mit Stolz nennt, in dramatisch spannender Weise dargestellt und durch die Flucht von Stuttgart mit dem Hintergrund des nationalen Ruhms zu einem bestimmten Bilde abgerundet — das ist das bleibende Verdienst Laube's, wenn ihm auch Herm. Kurz in den Heimathsjahren vorausgegangen war. Der große Beifall, welchen das Stück gefunden, war schon durch den glücklichen Griff in der Wahl des Stoffs verdient; wenn auch freilich wir uns nicht verhehlen können,

*) Beiläufig gesagt, beide Forderungen sind natürlicher Weise in einem vormärzlichen Stück tendenziöser Weise als Spiegelungen damaliger Liebhabereien deutscher Regierungen benutzt.

daß ein großer Theil jenes Beifalls den tendenziösen Reden gegolten haben mag, mit denen Laube hier wie im Gottsched und Gellert den Sympathien eines liberalen Theaterpublikums gegen Natur und Kunst Rechnung tragen zu müssen glaubte. Aber wenn wir auch diese krankhaften Auswüchse wegschneiden, so bleibt noch genug übrig, was auch des Besonnenen Freude und Beifall und den Wunsch erwecken muß, den Dichter möge seine dramaturgische Thätigkeit nicht ganz der dramatischen Produktion entziehen.

Durch Erwähnung der dramatischen Zeitgemälde des Grafen H. von Veltheim will ich mir den Uebergang zu Hebbel bahnen. Tiefe Geschichtsauffassung, Reichthum an den bedeutendsten Gedanken, ein scharfer Blick für das Charakteristische und Individuelle machen diese dramatischen Gemälde zu einer merkwürdigen und im höchsten Grade interessanten Erscheinung. Ein großartiges Bild der Zeiten, zu weit und breit um sich in die strenge dramatische Form zu fügen, ganze Blätter der Weltgeschichte liegen uns in den beiden Stücken vor. Daher mag es kommen, daß neben der durchsichtigsten und energischsten Farbengebung manchmal dunkle Partien bleiben, weil der Dichter, auf das Allgemeine den Blick gerichtet, aus diesen allgemeinen Ideen heraus schrieb und das Einzelne eben nur aus dem Ganzen verstanden wissen wollte. Wahr ist es, daß sich diese Partien immermehr aufklären, jemehr es gelingt, sich den festen Standpunkt zu gewinnen, von welchem das Ganze betrachtet und begriffen sein will. Allein auch das Einzelne des Gemäldes muß an sich klar und verständlich sein, wenn es den berechtigten Theil eines Kunstwerks ausmachen soll. Hiervon abgesehen ist die Behandlung größtentheils meisterlich. Das erste der beiden Stücke, die Erben der Zeit, behandelt die künstlichen und darum unfruchtbaren Versuche, die man im achtzehnten Jahrhundert in Italien anstellte, um das alte Volksthum, die alte

Kraft und den alten Ruhm neu zu beleben. Sie scheiterten, wie sie immer scheitern werden, wenn man das Erstorbene von außenher zu einem zweiten Leben zu wecken versucht. Dieser bedeutende Gedanke bildet die leitende Idee für das ergreifende Gemälde, welches uns der Dichter in den Erben der Zeit aufgestellt hat. Noch höher steht mir Ende und Anfang, weil es ein großartigeres Interesse anregt, als jene Epigonenbestrebungen. Der Untergang des weströmischen Reichs und der Anfang germanischer Herrschaft, welch ein Stoff und wie großartig behandelt! So werthvoll mir aber auch die Arbeiten des Grafen Veltheim erscheinen, so darf doch darunter der Grundsatz nicht leiden, daß ein Drama aufführbar sein müsse. So schön an sich, so geistreich, so reich an Gedanken und Schmuck die Ausläufer sind, welche diese Stücke von der Bühne ausschließen, so müssen wir doch wünschen, daß der Dichter mit der eines Künstlers würdigen Mäßigung und Selbstbeherrschung bei seinen fernern Schöpfungen die strenge dramatische Form achten und damit des schönen Vorrechts des Dramatikers sich theilhaft machen werde, zu tausend denkenden Geistern und tausend fühlenden Herzen zugleich zu sprechen.

Wir kommen nun zu dem originellsten unserer jetztlebenden Dramatiker: Friedrich Hebbel ist eben so eigenthümlich in seinen Vorzügen als in seinen Verirrungen. Und zwar beruht das ganze Wesen seiner Dramatik auf einer bestimmt ausgebildeten Theorie, die er in seinen einzelnen Dramen in die Praxis umsetzt. Das Drama soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand (so sagt er in der Einleitung zu Maria Magdalena) in seinem Verhältniß zur Idee d. h. zu dem alles bedingenden sittlichen Centrum, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama muß daher zeitgemäß sein. Ueber die Wahl des Stoffs ist mit dem Dichter nicht zu hadern, der

nur für die Behandlung verantwortlich bleibt. — Der Mensch, sagt Hebbel ferner, will keine unerhörten Institutionen, sondern nur eine bessere Grundlage für die vorhandenen. Das ist der welthistorische Prozeß, der in unsern Tagen zum Austrag kömmt und dazu soll die dramatische Kunst mithelfen. Daher hat es das Drama stets mit einem Problem zu thun. Der Dramatiker hat das Leben in seiner Gebrochenheit und zugleich das Moment der Idee zu erfassen, in welchem es die verlorne Einheit wieder findet.

Aus diesen Sätzen ergiebt sich erstens, daß Hebbel der dramatischen Poesie eine in bei weitem allgemeinerem Sinne reformatorische Wirkung vindicirt, als die meisten der gewöhnlich sogenannten Tendenzdichter. Sie soll helfen das Leben umzugestalten: und dieses Leben ist zweitens nach Hebbels sehr pessimistisch gefärbter Ansicht in unserer Zeit hauptsächlich als ein gebrochenes, ungenügendes zu betrachten. Daher in seinen Dramen diese düstre Weltanschauung; daher das Bestreben ins Schwarze zu malen, Seltsames auszusinnen, um dann diese verrückte Welt um so entschiedener verurtheilen und des Untergangs werth finden zu können; daher diese Neigung zum Ungeheuerlichen bis in die einzelnen Gedanken, Ausdrücke und Worte herab. Noch mehr als in seinen Fehlern ist Hebbel in seinen Vorzügen eigenthümlich. Geniale Erfindung, dramatische Gestaltung, scharf gezeichnete, wenn auch paradoxe Charaktere lassen uns in Hebbel einen der würdigsten Nachfolger Schillers erkennen.

Gleich mit dem ersten Stück, der Tragödie Judith*), tritt der ganze dramatische Charakter Hebbel's zu Tage, eben

*) In neuester Zeit hat die Verfasserin des Genius und die Gesellschaft einen Judas Ischariot gedichtet, der nach seiner ganzen Anlage wie in seiner Form an dies Erstlingsdrama Hebbel's erinnert. Auch Alfred Meißner's Weib des Urias reiht sich diesem Genre biblischer Dramen an.

weil derselbe auf einer von vornherein feststehenden Ansicht von Welt und Menschenleben beruht, einer Ansicht, für welche die ganze Reihe Dramen, die Hebbel geschaffen hat, nur das Kleid bilden, in welches der Dichter seine Idee hüllt, um sie dem versammelten Volke zu versinnlichen. Hebbel liebt das Ungeheuerliche, und das Seltsame ist ihm das beinahe einzig Bedeutende. Die Fabel des Stücks ist aus der Bibel bekannt. Aber Charaktere und Motive sind gleich einfach in dem Buch Judith. Holofernes ein tüchtiger, derber Feldherr seines Königs, ein Eroberer von gewöhnlichem Schlage; Judith von Gott begeistert zur Befreiung ihres Volks — diese Elemente sind für eine Hebbel'sche Tragödie viel zu einfach, ich möchte sagen zu natürlich. So wird denn aus Holofernes eine Gestalt, halb verrückter Despot, halb titanenhafter Philosoph, eine Art blasirten Himmelsstürmers, der seine wahnwitzigen Thaten mit noch verwunderlichern Reden motivirt. So beginnt die Judith Hebbel's damit, uns eine Geschichte von ihrer Brautnacht zu erzählen, von der man erst nachher einsieht, daß sie der Heldin von vornherein etwas Apartes geben soll, aus der aber einstweilen hervorgeht, daß sie zwar Wittwe aber noch Jungfrau ist. Warum aber darf sie ihr Mann Manasses nicht berührt haben? Einfach deshalb, weil sonst eins der drei Motive wegfiele, warum sie Holofernes tödtet. Hebbel rechnet es sich nämlich zum dramatischen Verdienst an, die Motive der Handlung aus der Einfachheit, wie sie das Buch Judith überliefert, herausgerissen zu haben. Die Hebbel'sche Judith ist nicht mehr einfach die gottbegeisterte Heldin, die ihr Volk befreien will; von diesem Punkt ausgehend verwirren sich ihre Motive, Ruhmbegierde tritt hinzu, und sie vollendet die That endlich, weil sie ihre jungfräuliche Ehre an Holofernes zu rächen hat. Das Buch Judith schließt mit dem Lobgesang der Heldin, die unter Gottes Beistand ihr Volk befreit hat: Hebbel's Judith klagt sich selbst nach der That egoistischer Motive an,

und das Stück schließt damit, daß Judith zum Lohn für ihre That von den Aeltesten Israels das Versprechen verlangt sie zu tödten, sobald sie es verlangt. „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebähren," sagt sie zu ihrer Gefährtin; „bete zu Gott, daß mein Schooß unfruchtbar sei." „Und war hochgeehrt im ganzen Lande Israel. — Und sie war sehr alt und blieb in ihres Mannes Hause, bis sie hundert und fünfzig Jahre alt war — Darnach starb sie — Und das Volk trauerte um sie sieben Tage lang." So schließt die Erzählung der heiligen Schrift.

Hebbel findet sein Verdinst gerade in dieser Veränderung. Ohne diese Verwirrung der Motive würde Judith, meint er, nichts als „eine heroische Katze" sein. Ich glaube nicht, daß irgend Jemand von der biblischen Judith einen solchen Eindruck empfangen hat, gebe aber zu, daß die naive Weise, wie der vorbedachte Mord, wenn auch zur Befreiung des Vaterlands begangen, als Heldenthat gepriesen wird, ohne daß der Erzähler in seiner Unbefangenheit, oder, wenn man lieber will, Befangenheit auch nur daran denkt, den sittlichen Maßstab anzulegen, unser Gefühl verletzt und einen reinen Eindruck unmöglich machen würde, wenn uns die Sache aus epischer Form in die unmittelbare dramatische Wirklichkeit umgesetzt wird. Doch scheint mir das nur zu beweisen, daß der Schluß ein anderer werden müsse, um unser Gefühl zu versöhnen; wie durch Vervielfältigung und Subjektivirung der Motive hier etwas gebessert und nicht vielmehr der unangenehme Eindruck verstärkt werden könne, ist etwas, was sich nach den gewöhnlichen ästhetischen Begriffen, die freilich Hebbel nicht theilt, auf keine Weise erklären läßt. Nur das eine scheint mir durch diese Veränderung bewirkt zu werden, daß sie der Aufführbarkeit, von der freilich der Dichter, wie wir sehen werden, nichts hält, ein neues Hinderniß entgegengestellt. Ein neues, sage ich; denn schon hier tritt die Liebhaberei Hebbel's hervor, seine Metaphern und Ausdrücke ohne Wahl zu

gebrauchen, wenn sie nur recht drastisch sind; schon hier bedenkt er sich nicht, die Enthauptung des Holofernes auf die Bühne selbst zu verlegen. Aber das neuerfundene Motiv bringt neue Schwierigkeiten: denn ich wüßte nicht, welche Schauspielerin die Betrachtungen, welche Judith über ihre Entehrung anstellt, sprechen, welches Publikum sie hören könnte.

Aber auch die Vorzüge Hebbels zeigen sich schon in seinem Erstlingsdrama. Die Charaktere sind verzerrt, bizarr, seltsam: aber das Verzerrte, Bizarre, die Seltsamkeit ist scharf gezeichnet. Die Situationen sind zum Theil verzwickt und unnatürlich, aber sie sind fast immer piquant, geistreich. Die Gedanken sind parador, aber nicht aus Armuth. Und welcher Schatz liegt in den Volksscenen; wie klar, wie durchsichtig, wie lebensvoll ist das Alles; nur daß auch hier die Lust an dem Ungeheuerlichen manchmal den Bogen überspannt. Ich erinnere nur an die Mutter, die in der Hungersnoth ihr todtes Kind ißt, und deren Mann fortläuft, statt sie zu hindern, weil er sich fürchtet, daß er „mitessen könnte."

Bei der Genoveva, dem zweiten Drama Hebbel's, ließ sich gleich von vorneherein zweifeln, ob diese rührende Volksgeschichte zur dramatischen Behandlung sich eignen würde, so lange man nämlich Genoveva selbst als den Hauptcharakter und die Hauptrolle betrachtete. Denn so ergreifend ihr unschuldiges Leiden und ihre hohe Standhaftigkeit in dem alten Volksbuche auf uns wirken, so wenig reichen doch diese, wenn ich so sagen darf, passiven Thätigkeiten für die dramatische Spannung aus. Ein blos leidender Held, so stark auch und rührend seine Hingebung im Ertragen sei, bleibt doch von dem Drama ausgeschlossen, welches Handlung verlangt. Aus diesem Grunde wohl finden wir in Hebbel's Stück nicht Genoveva, sondern Golo als Träger der Tragödie, und die sinnliche Liebe desselben, wie schon Jul. Schmidt richtig bemerkt hat, in ihrem Entstehen, Wachsen, Wirken und Ende zu beobachten —

das ist das Ziel, welches sich der Dichter vorgesetzt hat. Aber auch in dieser Form erscheint mir der Stoff nicht dramatisch: wenn ich auch für den Augenblick davon absehen will, ob die Entwickelung jener fleischlichen Begierde ein ästhetisches Interesse hervorrufen kann, ob das Interesse nicht vielmehr über psychologische Neugierde nicht hinauskommt. Aber auch hiervon, wie gesagt, abgesehen, welch ein Schluß bleibt dem Dichter? Er kann wohl die beiden Henkersknechte, die bereit waren Genoveva zu tödten, umbringen; ja er kann selbst den Tollen, der nur eigens erfunden scheint, um in seinem Wahnsinn das Gewissen der verständigen Leute zu vertreten (ein ächt Hebbel'scher Zug) — er kann auch diesen zum Tode bringen, er kann den Golo selbst auf dem Theater sich verstümmeln lassen, wenn ihm das Unschöne charakteristisch erscheint; wer will es ihm wehren? Aber wie ist es mit Genvoeva? Bei allen genannten Personen ist ein Schluß möglich, auch Siegfried in der aufglimmenden Reue über den befohlenen und, wie er glaubt, vollzogenen Frevel ist fertig: aber Genoveva? Sieben Jahre, hat der Geist verkündet, soll sie in der Wüste leben, verlassen und bedrängt, dann werde sie gerettet und als Heilige, als zweiter Mensch ohne Sünde verehrt; denn „Gott that im Anbeginn den Gnadenschwur, daß er das arme menschliche Geschlecht nie tilgen will, wenn alle tausend Jahre nur ein Einziger vor ihm besteht." Ist das nun ein Schluß, der den Hörer befriedigt und versöhnt entläßt? Hebbel, scheint es, will keine Befriedigung und Versöhnung: daher kein Schluß, sondern ein Ende mit schreiender Dissonanz*). Auch im Einzelnen zeigen sich hier wieder die Eigenthümlichkeiten Hebbel's. Alles wird auf die Spitze gestellt, alles übertrieben,

*) Schon aus diesem Grunde dürfte das Nachspiel zur Genoveva, welches die Europa in Nr. 15. 1852 bringt, nicht im Sinne des Dichters sein. Wenigstens kann ich den Versicherungen derer nicht glauben, die behaupten, dieser lahme Schluß rühre von Hebbel selbst her.

und diese umgekehrte, selbstgemachte Welt dann als etwas Bekanntes, Alltägliches behandelt. Hierher rechne ich gleich zu Anfang die verhimmelnde Zärtlichkeit Genoveva's, als ihr Gemahl zum Kreuzzug scheidet, jene Zärtlichkeit, die es vor lauter Erhabenheit der Gefühle zu keinem klaren Gedanken bringt; dahin das Raffinement, mit dem selbst die Schurkerei der Nebenpersonen gewissermaßen idealisirt wird; dahin die Liebhaberei für das Gräßliche und Schwindelerregende, wie sie sich in einem eklatanten Beispiel in dem Thurmgang Golo's zeigt: er geht auf der Zinne des Thurmes am äußersten Rand herum, damit ihn Gott herunterstürze, wenn er nicht sündigen solle; ist der Gedanke nicht körperlich und geistig schwindelerregend? Ich finde dieselbe Eigenthümlichkeit endlich in der schon hier oft hypergenialen Sprache, die es liebt, verpönte und in der anständigen Gesellschaft gemiedene Wörter hervorzusuchen und zu Ehren zu bringen. Denn auch dies ist nichts blos äußerlich Angenommenes, es steht vielmehr im innigsten Zusammenhang mit dem dramaturgischen Grundprincip des Dichters. Die Liebhaberei, seine Metaphern von verfaulten Leichnamen, Würmern und dergleichen Häßlichkeiten herzunehmen, ist nur ein weiteres Symptom der pessimistischen Sucht, die Welt auf den Kopf zu stellen und dann über das selbstgeschaffene Schreckbild in Verzweiflung die Hände zu ringen.

In der Einleitung zu Maria Magdalena, dem der Zeit nach folgenden Drama, polemisirt Hebbel gegen das Vorurtheil, welches sich hin und wieder in vornehmer Weise gegen das bürgerliche Trauerspiel an den Tag giebt. Ich theile dieses Vorurtheil nicht: auch ich bin der Meinung, daß diese Gattung eine wohlberechtigte ist: denn es ist ganz wahr, daß man kein Kaiser oder König zu sein braucht, um ein Schicksal und unter Umständen ein vernichtendes Schicksal zu haben, wohlgeeignet tragische Theilnahme hervorzurufen. Auch das vorliegende bürgerliche Trauerspiel macht einen überwältigen-

den Eindruck, das kann nicht geleugnet werden. Eine andere Frage ist, ob dieser Eindruck durch wirklich künstlerische Mittel hervorgebracht wird, oder ob es eben nur die Naturgewalt des herzzerreißenden Schmerzes ist, die uns so gewaltig packt, ohne daß wir näher zusehen dürfen nach den Quellen, aus welchen diese Wirkung hervorgeht. Wenn ich nun mich gegen das vorliegende Drama erkläre, so wird man mir nach meiner obigen Erklärung| wohl glauben, daß ich nicht die Gattung sondern die einzelne Erscheinung bekämpfe. Ein Mädchen (Klara), an einen ihr wie es scheint ziemlich gleichgültigen Mann (Leonhard) verlobt, findet den Geliebten ihrer Jugend wieder. Eifersüchtig geworden, verlangt Leonhard ihre höchste Gunst zum Beweis ihrer Treue, und Klara ergiebt sich ihm, ohne Leidenschaft, kalt, aus einer Art verständiger Ueberlegung. Leonhard erfährt, daß Klara's Vater, der Tischler Anton, das Geld nicht mehr hat, was er bei ihm voraussetzte, und benutzt gern die Gelegenheit, sich von Klara loszusagen, als deren Bruder eines Diebstahls angeklagt wird. Die Mutter Klara's stirbt vor Schreck über das angebliche Verbrechen des Sohns und Anton droht in seinem wahnsinnigen Schmerz der Tochter, sich den Hals abzuschneiden, wenn auch sie schlecht werde. Die Unschuld des Bruders stellt sich heraus: die wahnsinnige Frau des Bestohlenen selbst hat die Juwelen gestohlen und bei Seite gebracht. Klara bittet Leonhard um Gotteswillen, sie vor Schande zu bewahren. Er weigert sich, wird von dem Jugendgeliebten gefordert und fällt; der Forderer selbst ist schwer verwundet. Der Bruder rüstet sich zur Reise nach Amerika und Klara springt, ihre Schande zu verbergen, in den Brunnen. Der alte Anton, obwohl er die Wahrheit erkennt, schneidet sich den Hals nicht ab, sondern begnügt sich mit dem Bekenntniß: ich verstehe die Welt nicht mehr!

Warum eigentlich Meister Anton die Welt nicht mehr zu verstehen glaubt, ist nicht leicht zu sagen: geht doch alles

Einzelne so recht natürlich und in guter Ordnung vor sich. Die Mutter stirbt aus Schmerz über den ungerathenen Sohn, der Vater droht der Tochter, und diese giebt sich aus Liebe für den Vater den Tod. Schwieriger als diesen einfachen Nexus von Fakten zu erkennen ist es, diese Reihenfolge als künstlerisch anzuerkennen. „Das Tragische," sagt Hebbel selbst, „muß als ein mit Nothwendigkeit Bedingtes auftreten." Sobald man sich mit einem: Hätte er dreißig Thaler gehabt u. dgl. helfen könne, meint er, werde der Eindruck gestört. Gewiß richtig. Aber wie? Dreißig Thaler nicht zu haben, ist doch immer noch ein sehr realer Stein des Anstoßes. Aber ein Mißverständniß, eine frivole Anklage durch einen persönlich verletzten Polizeidiener!? Wenn wir nun sagten: Wenn nur der Alte mit dem Polizeidiener nicht zusammengetroffen wäre oder mit ihm angestoßen hätte statt ihn zu beleidigen, so hätte dieser den Sohn nicht falsch denuncirt, so wäre die Mutter nicht gestorben, Leonhard hätte nicht zurücktreten können, und der ganze lange Leichenzug wäre unterblieben! Es fällt mir nicht ein zu leugnen, daß von solchen Quisquilien einmal im Leben so unglückliche Folgen entspringen können, aber es ist nicht die Aufgabe der Kunst, die Ausnahme, das Sonderbare, das Regellose darzustellen. Ich finde es bedenklich, eine ganze Tragödie an einem so dünnen Faden aufzuhängen, wie hier geschieht. Der Gerichtsdiener wollte mit dem Alten einst anstoßen, dieser sagte ihm Grobheiten statt dessen — daraus entsteht das ganze Trauerspiel. Die bizarre Laune des Dichters ist hiermit noch nicht befriedigt: das Verbrechen, welches denuncirt wird, ist nicht einmal begangen, aber die Unschuld stellt sich erst heraus, als das Unglück schon nicht mehr aufzuhalten ist. Und wer hat das Verbrechen begangen? Nicht etwa ein frecher Dieb oder ein übelwollender Feind: die eigne Frau des Bestohlnen! Ich leugne wie gesagt nicht die Möglichkeit, daß dieses Alles einmal passiren

könne, aber ich leugne die Zweckmäßigkeit, in der Kunst das Alles zur Darstellung zu bringen, was möglicher Weise passiren kann. Wenn der alte Anton, der selten weint, bei hervorbrechenden Thränen ausruft: „Nun auch gut; wenn ich einmal wassersüchtig werde, so brauche ich mir wenigstens diese Tropfen nicht mit abzapfen zu lassen" — so sind diese Worte bezeichnend für den durchweg bizarren Charakter der ganzen Tragödie.

Von dem bürgerlichen Trauerspiel zur großen historischen Tragödie, von Maria Magdalena zu Herodes und Mariamne. Die sittliche Zerfallenheit der alten Welt, an dem auserwählten Volke Gottes und dem weltbeherrschenden Volke der Römer aufgezeigt, das ist der historische Hintergrund dieser grandiosen Tragödie: die Aussicht auf die neue Welt, welche von dem Kind in Betlehem gegründet werden soll, bildet den versöhnenden, ich möchte sagen, typischen Schluß. Groß in der Anlage des Ganzen, groß in der Durchführung der meist mit der größten Sicherheit und Entschiedenheit gezeichneten Charaktere hat die Tragödie folgende ziemlich einfache Fabel zur Grundlage. Herodes, der seine Frau Mariamne mit eifersüchtigster Liebe umfaßt, bestellt einen Mörder, Mariamne zu tödten, wenn er selbst nicht wiederkehrt. Er thut dies, weil nach ihm kein anderer Mann seine Geliebte besitzen soll und er, seit er ihren Bruder hat ermorden lassen, ihrer Liebe nicht mehr die Kraft, sich ihm freiwillig zu opfern, zutraut. Mariamne erfährt die Veranstaltung und verzeiht das erste Mal. Als aber dasselbe bei einer neuen Abwesenheit des Herodes sich wiederholt, als sie, von Neuem „unter das Schwert gestellt", von Neuem mit Schaudern erfährt, wie ihre Menschenwürde mißachtet, wie ihre ganze Wesenheit von Herodes verkannt wird: da beschließt sie, die vorher für den Fall, daß Herodes nicht zurückkehre, sich selbst den freiwilligen Tod zu geben entschieden war, ihre beleidigte Menschheit an

Herodes zu rächen. Sie will ihm als die erscheinen, für die er sie hält. Es gelingt, und Herodes läßt sie zum Tode führen. Bevor sie stirbt, vertraut sie einem römischen Hauptmann das Geheimniß ihrer Seele, und dieses dient Herodes zu strafen und zu vernichten.

So einfach diese Handlung an sich ist, so raffinirt und theilweise unklar sind die Stimmungen, aus denen sie hervorgehen soll; vorzüglich aber dürfte es anstößig erscheinen, solche durchweg moderne Empfindungen in das Alterthum nicht nur, sondern auch in die Seele einer jüdischen Königin zu verpflanzen. Verletzte Menschenwürde, Verkennung einer hingebendsten Liebe — das sind, so scheint es mir, Begriffe, welche wenigstens in der Subtilität, wie sie hier gefaßt werden, außerhalb des Gedanken- und Empfindungskreises einer Frau des Alterthums lagen. Und doch liegen, wie wir sagten, auch in dieser Tragödie, von diesen Ausstellungen abgesehen, wie in den meisten Werken Hebbel's Beweise der größten dramatischen Kraft und Kunst.

Wie in den meisten Werken Hebbel's. Denn in dem Trauerspiel in Sicilien findet sich allerdings von beiden keine Spur. In der Vorrede verlangt Hebbel von Rötscher geradezu, „er möge die Theorie der Gattung feststellen, der es angehört," richtiger gesagt: dem Trauerspiele in Sicilien zu Liebe eine neue dramatische Gattung erfinden. Hebbel selbst nennt es eine Tragikomödie. „Man möchte," sagt er, „vor Grausen erstarren, aber die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, aber ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt." Ein Drama, von dem man dies alles mit Wahrheit sagen könnte, dürfte wohl, so scheint es mir, überhaupt keinen künstlerischen, sondern einen gespenstisch-peinlichen Eindruck machen. So scheint mir auch das Trauerspiel in Sicilien nur in dem Sinne eine Tragikomödie, als dieses

Stück weder tragisch noch komisch ist. Denn wie? Ein Mädchen, welches mit dem Geliebten fliehen will, kommt zu früh zu dem einsamen Stelldichein und wird von zwei Gensdarmen aus Habsucht gemordet. Der später hinzukommende Geliebte wird von den beiden Schuldigen als Mörder denuncirt und nur durch die Dazwischenkunft und das Zeugniß eines Bauers, der, vor den Gensdarmen geflüchtet, während der That auf einem Baum gesessen, gerettet. Wo liegt hier das Tragische? Wo das Komische? „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit," sagt Hebbel, „in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das eben so furchtbar als barock, aber auch eben so barock als furchtbar." Es ist wahr: eine niederträchtige Regierung, nichtswürdige Diener und ein diesen Faktoren entsprechender öffentlicher Zustand — das Resultat wird sehr traurig, vielleicht „furchtbar" sein, aber das Furchtbare ist eben noch nicht tragisch. Und wo sollte gar die Komik herkommen? Eine Umkehrung der sittlichen Ordnung, des allgemeinen Rechtszustandes kann doch wohl unter allen Umständen nicht Lachen erregen; sonst müßte jede Unsittlichkeit als Abweichung und theilweise Umkehrung des Sittengesetzes komisch sein. Kann nach diesem Allen der Plan des Stücks im Ganzen nicht gebilligt werden, so können es noch weniger die Charaktere. Zum Beweis führe ich nur die naive Angiolina an, deren Ausruf, als sie ermordet wird: „das ist ja schrecklich für Sebastian" — vielleicht das einzig Komische im ganzen Stück ist. Auch kleine Versehen laufen hier mitunter. So ist es z. B. auffallend, daß der Gensdarm, weil es zu finster ist, den Sebastian, den er für den Mörder ausgeben will, aus Versehen auf dem Rücken statt an den Händen blutig macht, während derselbe noch im Augenblick zuvor alle einzelnen Stücke des Schmucks, den er Angiolina abnimmt, erkennen konnte, so wie es auch für den Bauer hell genug ist, das

Ganze sehr genau zu beobachten. So wird der Versuch, den Anselmo gemacht, den Podesta tödten zu lassen, nachdem ein großer Lärm darüber aufgeschlagen ist, später gänzlich vergessen.

Die letzte Tragödie, welche mir von Fr. Hebbel bekannt geworden, ist Julia*), ein Trauerspiel in drei Akten. Nach allem, was ich im Vorigen über diesen Dramatiker auseinangesetzt habe, könnte ich über diese Tragödie mit dem kurzen Urtheil hinweggehen, daß in ihr alle Hebbel von mir zugeschriebenen Liebhabereien und Extravaganzen sich am meisten entwickelt zeigen. Die seltsamsten, wenn auch mit genialer Consequenz gezeichneten Charaktere führen einen Hexentanz auf und gelangen zu einer Versöhnung, die schlimmer ist als die schreiendste Dissonanz. Und wenn nun allerdings diese Welt, die der Dichter mit raffinirter Selbstpeinigung zu eigner Qual erst erschaffen hat, durch und durch nichts taugt, wenn kein Punkt bleibt, auf dem das innere Auge mit ästhetischem und sittlichem Wohlgefallen ruhen kann, dann glaubt der Dichter Alles gethan zu haben, wenn er eine seiner Personen ausrufen läßt: „wehe der Welt, daß das möglich ist!“ Das Grausenhafte, Seltsame ist so gehäuft, daß wir auch hier wieder eine Art Idealismus des Pessimismus und der Bizarrerie zu erkennen glauben. Ein Mädchen (Julia), von ihrem Geliebten, wie sie glaubt, verlassen, sucht den Tod, indem sie einen Banditen zum Wegweiser nimmt, Gold sehen läßt und ihn dann zum Zorn reizt. Sie wird gegen ihren Willen vom Grafen Bertram gerettet, der ihr das Recht zu sterben abspricht. Dieser Graf, körperlich und geistig so ausgehöhlt, daß er meint, viele Jahrhunderte gelebt zu haben, nur um seine vollständige Zerfallenheit sich als möglich erklären zu

*) Agnes Bernauerin, in der letzten Zeit in München gegeben, und Michel Angelo kenne ich noch nicht.

können, möchte selbst gern sterben, glaubt aber ebenfalls kein Recht dazu zu haben; denn er hat unter zwei Pistolen die blind geladene ergriffen und gegen sich abgefeuert, was er als ein Gottesgericht, als den Befehl fortzuleben betrachtet. Um sich das Recht zu sterben zu erwerben, heirathet er Julia und versucht den Vater zu versöhnen. Umsonst: dieser hat seine Tochter für todtkrank ausgegeben und, als die Entflohene immer nicht zurückkehrt, sie sterben lassen. Sie kommt nun mit ihrem todesmuthigen Retter Bertram eben zur rechten Zeit, sich selbst d. h. einen mit Steinen gefüllten Sarg beerdigen zu sehen. Nachdem wir noch erfahren, daß ein weiterer Liebhaber, den wir nicht zu sehen bekommen und der also beinahe eben so überflüssig ist als der Doktor, der erst die Krankheit und den Tod Juliens mit hat erlügen helfen und nun Julie und Bertram begleitet — nachdem wir, sage ich, erfahren, daß dieser unsichtbare Liebhaber wahnsinnig geworden ist, werden wir nach des Grafen Bergschloß versetzt, wo eben die Trauung vollzogen ist. Da erscheint der vermeintlich ungetreue Geliebte, den eine Wunde zurückgehalten. Zwar war er zur Zeit des Leichenbegängnisses zugleich mit Julia in ihrer Vaterstadt, ohne sie jedoch zu treffen. Er wühlte sich mit dem halben Leib in das leichnamlose Grab und wollte sich eben erschießen, als ihm der Betrug entdeckt wurde. Dennoch trifft er auf dem Schloß in Tirol erst nach der Trauung ein. Antonio, so heißt der Ankömmling, ist der Sohn eines gewissen Grimaldi, den Julia's Vater verrathen haben soll, indem er ihn bei einem Aufstandsversuch die erwartete Hülfe nicht leistete. Grimaldi ist Räuberhanptmann geworden und auch der Sohn hat dieses Handwerk ergriffen, um seinen Vater, der ihn schuldlos erziehen ließ und den er mußte hinrichten sehen, rächen zu können. So hatten sich in seiner Brust die widersprechenden Gefühle der Liebe für Julie und der Rache an ihrem Vater gestritten und endlich vereinigt. Und nun findet er die Ge-

liebte als die Gattin eines Andern. Die spitzfindige Dialektik der Gefühle, die uns nun aufgezwungen wird, wage ich nicht zu excerpiren: ich begnüge mich mit dem Resultat. Der Graf beschließt, so lange Gemsen zu jagen, bis ihm ein Sprung verunglücke („keinen Monat soll es dauern," sagt er), damit die zartfühlenden Liebenden durch einen natürlichen Tod einander wiedergegeben scheinen. Diese wollen dann, wie sie sagen, versuchen, ob sie noch glücklich sein können.

Ich glaube zu diesem ziemlich nackten Argumentum kaum etwas hinzufügen zu dürfen. Nur das eine sei noch gesagt, daß außer der ganz ungeheuerlichen Erfindung gerade in diesem Drama auch jene Liebhaberei Hebbel's am stärksten hervortritt, in häßliche Bilder von verwesenden Leichnamen, Würmern und Mist sich zu vertiefen.

Es bleiben mir endlich die beiden Mährchenlustspiele Hebbel's der Diamant und der Rubin zu besprechen. Wenn ich auch den Diamant als ein Mährchen bezeichne, so berechtigt mich dazu die phantastische Sphäre, in welcher das vom Dichter selbst als Lustspiel signalisirte Stück spielt. In einem Königshause geht die Sage von einem wunderbaren Stein, welchen der Ahnherr des Geschlechts auf einem Feldzug Friedrich Barbarossa's in Italien erhalten. Er bekam ihn von einem alten halb gespenstischen Soldaten als Anerkennung seiner Menschenfreundlichkeit und mit dem Bemerken, daß, so lange der Stein im Besitz seiner Familie wäre, das Glück nicht von ihr weichen, daß aber derselbe dem Letzten seines Stammes von eben jenem alten Stelzfuß wieder abgefordert werden solle. Die jedesmalige älteste Prinzessin war die Aufbewahrerin dieses Steins gewesen. Der jetzt regierende König hat nur eine Tochter und dieser ist, wie sie erzählt, der Stein von dem alten Soldaten, den sie gespenstisch genug beschreibt, wieder abgefordert worden. Um die hieraus entsprungene Melancholie seiner Tochter, welche Braut ist, nun aber einem

frühen Tode zuwelkt, zu heben, wird eine Nachforschung durch das ganze Land angeordnet und dem Ueberbringer des Steins nicht allein Amnestie, sondern auch eine halbe Million als Belohnung zugesichert. Den Stein besaß aber ein alter abgedankter Soldat, welcher eines Abends die Prinzessin im Schloßgarten um ein Almosen hatte ansprechen wollen, diese aber durch sein plötzliches Erscheinen so erschreckt hatte, daß sie ihn für die angekündigte Erscheinung nahm, und um sich den grausigen Anblick schnell aus dem Auge zu schaffen, ihm den Diamant zuwarf. Dieser Invalide stirbt bald darauf in den Armen eines benachbarten Bauers und seiner Frau und hinterläßt diesen zum Dank den Stein. Die unwissenden Leute wissen den Stein erst zu schätzen, als er ihnen von einem Juden gestohlen worden ist. Der Bauer aber holt denselben ein, und da der Jude der Sicherheit wegen den Stein verschlungen hat, so wird er vor Gericht geschleppt. Hier handelt es sich, da unterdessen die Nachricht von der verheißenen halben Million eingetroffen ist, ganz ernsthaft darum, dem Juden den Bauch aufzuschneiden, um des Diamanten wieder habhaft zu werden, auf den außer dem Bauer und dem Juden auch der Richter, der Doktor und verschiedene andere Leute spekuliren. Endlich macht sich bei dem Juden die Natur selber Luft und der Stein wird an den Hof zurückgebracht. Die Prinzessin, welche unterdessen in ihrer Melancholie sich eingebildet hat todt zu sein, wird durch den Anblick des Steins belehrt, daß das Verschwinden desselben nichts Uebernatürliches gehabt: daher Genesung, Liebe, Hochzeit. Der Bauer Jakob erhält seine halbe Million.

Gewiß eine eigenthümliche, beinahe seltsame Erfindung, deren sonderbarer Eindruck durch die Darstellung im Einzelnen noch mehr verstärkt wird. Die Personen des Stücks erscheinen nicht wie wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, die man sehen und fassen kann: es sind eine Art von Scheinge-

stalten, an die man glauben soll und doch nicht glauben kann. Schon die auffallende Allgemeinheit des Pensonenverzeichnisses, die uns an Prutz' Nach Leiden Lust erinnert: der König, die Königin, die Prinzessin, der Prinz, der Graf u. s. w. bringt den Eindruck einer wesenlosen Abstraktion hervor. Und diesem Charakter der einzelnen Personen entspricht der Dialog: es scheint, als ob die Personen gar nicht sprechen um sich auszusprechen, um die in ihnen lebenden Vorstellungen, Gefühle und Strebungen zum äußern Ausdruck zu bringen, durch den sie auf Willen und Gesinnung dessen einwirken möchten, mit dem sie sprechen: sie erscheinen vielmehr wie Marionetten ohne selbstständige Bewegung und Handlung und nur angewiesen auf den Künstler hinter den Koulissen, der sie nach seinem Belieben lenkt.

Und nun die Idee dieses Lustspiels? Wenn ich mich nicht ganz täusche, so spricht der Dichter selbst in dem Prologe sie aus: „Ich seh' an einem Edelstein des irdischen Lebens leeren Schein und alle Nichtigkeit der Welt phantastisch-lustig dargestellt." Es ist in der That eine durchweg Hebbel'sche Idee, des irdischen Lebens leeren Schein in der Geschichte des Bauers Jakob und seines Diamanten allegorice et mystice abkonterfeien zu wollen! Nicht ein Stück Welt will uns der Dichter darstellen, sondern gleich die ganze Welt, und da dies Thema selbst für ein untheatralisches Drama zu ungefüge ist, so hüllt er es in einen parabolischen Ueberzug und macht uns im Prolog bekannt, was darunter steckt. So führt die Lust am Seltsamen, die Abneigung gegen alles Dagewesene den modernsten Dichter, ohne daß er es zu bemerken scheint, zu dem Rokokogeschmack der guten alten Zeit zurück.

Das Sujet des Rubins ist folgendes. Ein Fischerknabe Assad stiehlt einen Rubin, zu dem er sich mit Zaubergewalt hingezogen fühlt. Er besteht in Behauptung desselben verschiedene Fährlichkeiten und erfährt von einem räthselhaften

Alten, daß eine wunderschöne Prinzessin in den Stein verzaubert ist. Dies ist die Tochter des Kalifen, der seine nun verlorne Tochter um so mehr liebt, da er ihre Mutter im Rausche ermordet hat, auf ihrem Leib eingeschlafen und des Morgens im geronnenen Blute erwacht ist, ihre Haare noch um die Hände gewickelt. Der Zauberer, welcher Fatime — so hieß die Prinzessin — in den Rubin gebannt hat, hat zugleich bestimmt, daß sie erlöst wird, sobald der Besitzer des Rubins denselben von sich wirft — natürlich weil er glaubt, daß dies nimmermehr geschehen werde. Dennoch geschieht es. Assad, der den Rubin gegen seine Verfolger nicht mehr vertheidigen kann, wirft ihn von sich, damit ihn wenigstens kein anderer besitzen soll. So wird die Prinzessin erlöst, und Assad erhält zum Lohn nicht nur, wie sich von selbst versteht, die Hand derselben, sondern wird sogar Kalif, indem der bisherige ihm seinen Platz einräumt.

Ob auch hier wie im Diamanten ein allegorischer Sinn zu Grunde liegt, wage ich nicht zu entscheiden und kann daher natürlich noch weniger angeben, welcher. Ich vermuthe zwar, daß auch hier irgend ein philosophischer Gedanke symbolisirt wird: ob es aber der Mühe lohnen dürfte, ihn aufzusuchen, möchte ich fast bezweifeln. Abgesehen aber von aller Allegorie nimmt sich das vorliegende Mährchen-Lustspiel wirklich unbedeutend aus. Denn abgesehen davon, daß dergleichen Stoffe sich ohne Zweifel besser oder wohl gar einzig für die Oper eignen, die das Wunderbare verlangt und zu verarbeiten weiß: so ist das vorliegende Stück nicht einmal gut erfunden. Es ist nicht phantastisch genug für ein Mährchen und zu unverständig für ein Lustspiel: nur in diesem Sinne kann ich durch dasselbe die neue Gattung des Mährchen-Lustspiels begründet erachten.

Wenn ich bei Hebbel das, was mir als Gebrechen erscheint, besonders hervorgehoben und die außerordentlichen Vor-

züge dieses Dramatikers zwar nicht verschwiegen, aber nur leichter angedeutet habe: so geschah dies weder aus Unkenntniß noch aus Mißachtung. Sondern ich bin der Ansicht, daß die Vorzüge Hebbel's viel zu hervorstechend sind, als daß sie von irgend Jemandem verkannt werden könnten: viel eher kann es geschehen, daß man sich von der Tiefe der Ideen, dem Glanz der Poesie, der Wucht des dramatischen Interesse's, welches in Hebbel's Produktionen zu Tage tritt, so hinreißen läßt, daß man das Seltsame, Gezwungene, Bizarre derselben gar nicht oder nur mit Mühe bemerkt. Wollte Hebbel die Welt in weniger schwarzem Licht erblicken, er würde auch die Kunst in richtigerem Lichte sehen. Dann würde auch die Marotte ihm als das erscheinen, was sie ist, die Marotte, ein Drama müsse zwar darstellbar sein, aber die Darstellbarkeit sei zu beurtheilen nicht nach dem jetzigen, gegebenen Theater, sondern nach der Bühne aller Zeiten. — Nicht also aus Abneigung ist mein Urtheil über Hebbel strenger ausgefallen, sondern weil ich in ihm eine große Hoffnung für unsere Bühne sehe, eine Hoffnung, deren volle Verwirklichung nur von einem Tage von Damaskus, den der Dichter erlebte, zu erwarten sein dürfte. Diesen Tag herbeiführen zu helfen, muß man sich um so mehr aufgefordert fühlen, je mehr Heil von dem Genie des Dichters man erwartet.

Ich reihe hieran die Erwähnung dreier Dramatiker, die mir bis jetzt nur durch ein Werk bekannt geworden sind: Franz Dingelstädt, H. Köster, Otto Ludwig.

Und das Drama Dingelstädt's das Haus des Barneveldt zeigt auch in der Ausführung die Eigenthümlichkeiten eines ersten Anlaufs bei einem Schriftsteller, der es mit seinen Vorwürfen Ernst nimmt. Ich will damit vorzugsweise die Peinlichkeit bezeichnen, mit der bis in's Kleinste hinein motivirt wird: die vorausgehende Scene ist beinahe immer die Vorrede, Ankündigung oder Einleitung der folgen-

den. Auch die Charaktere sind wohl zu schroff antithetisch gezeichnet, um der Natur, die auch hier nicht in Sprüngen, sondern in allmäligen Uebergängen sich zeigt, vollständig zu entsprechen. Demungeachtet muß man Dingelstädt mit Freuden begrüßen, einmal weil ein Talent wie das Dingelstädt's auch dem Theater nur förderlich werden kann, und dann weil der Dichter gleich bei dem ersten Angriff durch die Wahl seines Stoffs gezeigt hat, daß sein Absehen auf die große historische Tragödie, bei der wir nicht genug Mitarbeiter haben können, gerichtet ist. Seltsamkeiten wie die Aufführung des Malaien Siad werden von selbst in Wegfall kommen, sobald die fortwährende Anschauung, die dem Dichter jetzt zu gute kommt, ihm über Technik und dramatische Wirkung noch bestimmtere Aufschlüsse gegeben haben wird.

Hans Köster ist durch sein vaterländisches Drama der große Kurfürst zuerst in weiteren Kreisen bekannt geworden. Es scheint mir zeitgemäß und dankenswerth, die glorreiche preußische Geschichte dem jetzt lebenden Geschlecht wieder vor die Augen zu rücken. Um so dankenswerther, meine ich, als nicht nur Preußen, sondern das ganze deutsche Volk an jenen Heldengestalten, die in seinem Munde fortleben, einen unberechenbaren nationalen Schatz besitzt; um so dankenswerther, als man wohl kühn behaupten darf, daß kaum ein deutscher Kaiser, kein Hohenstaufe in dem Bewußtsein der Gesammtnation eine so volksthümliche Figur ist, wie etwa der alte Fritz mit dem Krückstock. Wir wünschen Köster und dem deutschen Theater Glück zu dem glücklichen Griff, den er gethan hat. Was freilich die Bearbeitung anlangt, so kann man in dem vorliegenden Stück ein Drama nicht erkennen, da das Ganze aus einer Reihe ziemlich locker aneinander gereihter Scenen besteht. Fehlt es sonach an der zu fordernden Einheit der Handlung, so zeigen die einzelnen Scenen doch ein recht erfreuliches Talent, bestimmt gezeichnete Charaktere in interessante Situationen zu gruppiren. Der

aufopfernde Froben, der derb-gemüthliche ci-devant Schneider Derfflinger und die edle patriotische Gestalt Friedrich Wilhelm's machen einen sehr günstigen Eindruck. Der Verfasser hat es verstanden, bekannte Anekdoten aus jener Zeit in neuer Weise darzustellen und zur Geltung zu bringen, wie ihm denn überhaupt die humoristischen Partien besonders gelungen sind.

Der Erbförster endlich von Otto Ludwig von Eisfeld ist nicht mit Unrecht als ein dramatisches Ereigniß bezeichnet worden. Die Idee des Drama's zunächst, der Conflikt zwischen dem subjektiven Rechtsgefühl und dem juristischen Recht, ist eine durchweg wahre, in der menschlichen Natur begründete und vollkommen geeignet, eine tragische Katastrophe herbeizuführen. Der Erbförster erhält von seinem Gutsherren den Befehl den Wald zu durchforsten. Er weiß, daß dies seinem Herrn und Freund nur Schaden bringen kann: er weigert sich. Da wird er abgesetzt, abgesetzt er, dessen Vater und Großvater diese Stelle bekleidet haben, abgesetzt, weil er nicht gegen seine Ueberzeugung handeln will. Das ist doch wahrlich nicht recht, denkt der Alte und es kann doch nur ein Recht geben und „was vor dem Herzen recht ist, das muß auch vor den Gerichten recht sein." Er weiß nicht, daß sehr Vieles nicht recht ist, ohne ein juristisches Unrecht zu sein. Daher die innerlichen Conflikte, und als dieselben äußerlich zur Erscheinung kommen, die Katastrophe. Man hat an dieser Katastrophe getadelt, daß sie zu grausam sei. Wenn sich das Ende mit Nothwendigkeit aus dem Anfang entwickelt, wie hier, so liegt es gar nicht in der Willkür des Dichters, dieses Ende mehr oder weniger grausam zu machen; die Verwicklung geht zu Ende, wie sie muß. Noch weniger verstehe ich einen andern Vorwurf, der dem Stück eine Verwandtschaft mit der Schicksalstragödie zur Last legt. Ich sehe hier nichts von einem blinden Fatum, welches die Menschen ins Unglück stürzte; ich sehe nur ganze, aus einem Stück gezeichnete Cha-

raktere in ächt menschlicher Leidenschaft in Kampf gerathen und nach hartem Streit die Kämpfer untergehen, nicht ohne daß der Dichter uns die Hoffnung aufgehen ließe, daß große Schuld durch großes Leid gebüßt und getilgt wird. Ein Dichter wie Otto Ludwig, dessen Haupte gleich das erste Stück gleich einer Minerva in voller Rüstung entsteigt, erweckt die erfreulichsten Hoffnungen Allen, die dem deutschen Theater wohlwollen. Vielleicht, daß schon, ehe diese Bogen fertig gedruckt sind, das zweite Stück Ludwig's, die Makkabäerin, diesen Hoffnungen eine neue Bestätigung gegeben hat.

Mit diesen Auseinandersetzungen glaube ich die Hauptrichtungen, welche das moderne deutsche Drama eingeschlagen hat, erschöpft zu haben. Keineswegs aber ist mit den bis jetzt Genannten die Zahl der Dichter erschöpft, welche ihre Kräfte und Talente dem Theater zuwenden. So unbillig es sein würde, die zum Theil recht schätzenswerthen Produktionen dieser Schriftsteller in einer Darstellung des Drama's der Gegenwart übergehen zu wollen, so ist es doch auf der andern Seite unmöglich, hier eine absolute Vollständigkeit anzustreben. Ich begnüge mich daher eine Reihe derjenigen Komöden (denn mit dem Lustspiel und der Posse haben wir es hier noch vorzugsweise zu thun) aufzuzählen und mit wenigen Strichen zu charakterisiren, deren Produktionen in dem Repertoire unserer Bühnen sich am häufigsten finden, ohne die Bürgschaft zu übernehmen, daß nicht hie und da ein gleichbekannter Name fehle, so wie ohne die Absicht bei den wirklich zu Erwähnenden in die Details aller einzelnen Produktionen einzugehen.

Wenn ich die noch zu Besprechenden in eine norddeutsche und eine süddeutsche Gruppe theile, so geschieht dies nicht bloß um eine äußerliche Ordnung herzustellen: vielmehr liegt die Berechtigung zu dieser Theilung in dem Charakter der Produktionen selbst. Die norddeutsche Komödie verhält sich zu der süddeutschen, wie die preußische „Stammeseigenthümlichkeit" zur

österreichischen. Der Norden kultivirt das eigentliche Lustspiel, welches auf Witz und verstandesmäßiger Komik beruht; der lebenslustigere und gemüthlichere Süden ist die Heimath der Posse, liebt es aber auch selbst dem Lachen der Tollheit einige Rührung beizumischen. Es versteht sich von selbst, daß von diesem Stammescharakter hie und da sich Einzelne emancipiren: Ausnahmen, die eben nur die Richtigkeit der Regel bestätigen. Im Allgemeinen kann als ausgemacht gelten, daß Nord- und Süddeutschland die beiden Seiten der Komödie repräsentiren und daß erst durch die Zusammenstellung beider der Begriff vollständig erschöpft wird.

Ich beginne mit Süddeutschland*). Hätte nicht Holtei längst sich von der Bühne zurückgezogen, mit ihm, obgleich einem Breslauer von Geburt, müßte diese Rundschau beginnen, denn sein ganzes Wesen weist ihn nach dem Süden unsers Vaterlands, seiner jetzigen Heimath. Er ist es, der das Liederspiel, das ernste wie das heitere, in Deutschland volksthümlich gemacht hat. Und auch dies ist eine Eigenthümlichkeit der süddeutschen Komödie, daß sie gern das Musikalische zu ihren Wirkungen herbeizieht. Aber auch seine Weichheit, seine Gefühlsschwärmerei, sein Gemüth weisen ihn in diese Richtung: wer hätte nicht in seiner Jugend Holtei's Lenore eine Thräne geweiht und in den Wienern in Berlin sich an der gesunden Anschauung von Volk und Volksleben, die sich darin zu Tage giebt, erfreut? Wenn jetzt Holtei's Stücke nicht mehr so häufig gegeben werden, so sind dafür viele der in seine Stücke eingelegten Lieder, wie das berühmte Mantellied, Volkslieder geworden und ein Verdienst bleibt ihm unbestritten, das Verdienst, dem deutschen Theater eine neue Gattung erobert zu haben.

---

*) Des Veteranen Bäuerle eigentlich dramatische Thätigkeit liegt vor dem Drama der Gegenwart; seine dramaturgischen Leistungen sind hier nicht zu besprechen.

Wer hat noch nicht in einer Posse von Nestroy so recht von Herzen gelacht und alle Kritik vergessen, die ihm beweisen will, daß er über so dummes Zeug eigentlich nicht lachen dürfe? Und man thut ganz recht, wenn man sich bei solchen Sachen, wie sie Nestroy schreibt, von einer vornehmen Aesthetik nicht irre machen läßt. Es ist wahr, die Handlungen, die er uns vorführt, erreichen an Tollheit das Aeußerste, was in diesem Fache zu leisten ist, und seine Personen haben nichts von idealen Gestalten an sich. Aber diese Possen prätendiren auch weiter nichts, als durch ein karrikirtes Spiegelbild des Lebens die Leute lachen zu machen: und will man einmal, sagt Ludwig Tieck mit Recht, Spaß und Albernheit genießen, so darf man auch nicht gar zu prüde sein; den Wunden und Scherze lassen sich nicht genau abmessen. Zum Ueberfluß sind ja der größte Theil dieser Farcen von vornherein als Zauberpossen signalisirt, so daß wir von Anfang an uns in einer andern Welt befinden, in welche also auch die irdische Aesthetik nicht hinreichen sollte.

An Nestroy schließt sich Plötz, von dem ich blos den verwunschenen Prinzen kenne, ein altes Thema mit vieler gesunden Lustigkeit behandelt.

Was man auch von der Nestroy'schen Richtung denke, man wird zugestehen müssen, daß in ihr trotz ihrer Derbheiten und Gröblichkeiten viel mehr Gesundheit sich zeigt, als in vielen Dramen Friedrich Kaiser's, dessen Produktivität gegenwärtig nicht nur die österreichischen Bühnen mit immer nachwachsenden Neuigkeiten versorgt. Zwar in einzelnen Stücken kann Kaiser selbst höheren Anforderungen genügen. „Junker und Knecht" z. B. ist frisch und keck erfunden, die Komposition spannend, und der treuherzige österreichische Dialekt, welchen die Personen größtentheils sprechen, klingt so recht naiv und herzlich darein. In den zwei Akten des Stücks liegt viel wahrer Schmerz und viel tolle Lustigkeit umschlossen. Denn

der Hauptheld wird des schrecklichsten Verbrechens angeklagt, alle Umstände, ja scheinbar sein eigenes Geständniß lassen ihn als Mörder erscheinen, und endlich stellt sich heraus, daß er — einen Tannenbaum umgehauen hat. Das ganze Lustspiel ist aus einem Guß; man sieht deutlich, wie der Dichter mit Liebe geschaffen hat, und nicht nur sind die sentimentalen Partien von wahrem Gefühl getragen und gehoben, es waltet auch in den komischen eine lebensfrische Heiterkeit. Auch manche andere seiner Stücke sind hübsch erfunden (Eine Posse als Medicin) oder zeichnen sich durch einige komische Kraft in den Situationen aus (Ein Traum — kein Traum). Im Allgemeinen aber (der Rastelbinder, die Schule der Armen, Mönch und Soldat u. s. w.) kann ich in seinen Stücken, die Kaiser selbst als volksthümlich bezeichnet, nichts sehen, als theils eine Art Melodramen, aus Sentimentalität und Spaßhaftigkeit seltsam gemischt, mit Kouplets, so platt und witzlos wie möglich, theils Lustspiele gewöhnlicher Art. Besonders verderblich scheint mir die falsche Rührung, auf die in einigen dieser Stücke hingewirkt wird, besonders abschreckend der forcirte Patriotismus eines andern. Es würde aber unrecht sein den Dichter anzuklagen: der große Beifall, den diese Stücke finden, beweist die Einstimmung des Publikums, obgleich man wünschen muß, daß Friedrich Kaiser sein Talent aus den Fesseln eines falschen Geschmacks befreie.

Viel naturwüchsiger tritt Nicolaus Baumann in seinen „Singspielen aus den österreichischen Bergen" auf. Die Stoffe sind sehr einfach und mit harmloser Unbefangenheit behandelt. In den beiden bekanntesten seiner Schwänke (Das Versprechen hinterm Heerd und der Freiherr als Wildschütz) besteht die Pointe in einer launigen Gegenüberstellung zwischen Berliner Ueberbildung mit obligater Gutmüthigkeit und österreichischer Gemüthlichkeit, die doch auch den Schalk im Nacken hat.

Von Bauernfeld ist es bekannt, daß er seiner allgemeinen Richtung nach, obgleich ein geborner Wiener, dem oben vorzugsweise als norddeutsch bezeichneten eigentlichen Lustspiel mit eben so viel Glück als Geschick sich zugewendet hat. Konversationsstücke gelingen ihm meisterhaft, weil er es vorzüglich versteht, einen geistreichen Dialog zu schreiben ohne unnatürlich zu werden. Er weiß Personen und Charaktere aus dem Gesellschaftsleben, aus dem Salon mit voller Naturwahrheit sprechen und handeln zu lassen (die Bekenntnisse). In dem „litterarischen Salon" war er in Gefahr aus einer Satire auf das moderne Litteratenthum und forcirte Schöngeistigkeit in eigentliche Didaktik zu verfallen, wogegen er in „Großjährig" die Zeitinteressen und Stichworte mit vielem Humor und komischer Wirkung benutzt, indem er die gegenstandslose Opposition, die Opposition in abstracto mit dem Konservatismus des Egoismus in einen sehr ergötzlichen Gegensatz zu bringen weiß. In „Bürgerlich und romantisch" sind es besonders die vielen glücklich belauschten psychologischen Züge, die unser Interesse wecken und uns in Spannung halten. Bauernfeld ist ein liebenswürdiges Talent, und wenn vielleicht sein Genre nicht sehr groß ist, so ist er um so größer in seinem Genre, welches er ganz und mit Grazie beherrscht.

Feldmann gehört wieder mehr der österreichischen Richtung der Komödie an. Zwar „sein Sohn auf Reisen" und „die schöne Athenienserin" sind gewöhnliche Lustspiele, die nur an übergroßer Breite leiden, wenn auch sonst witzig genug. Dagegen sind „Ein höflicher Mann" und „die Schicksalsbrüder" mehr possenartig. Wenn in dem erstern Stück durch die Höflichkeit des Haupthelden eine grenzenlose Verwirrung und die possirlichsten Auftritte herbeigeführt werden, so kann man sich dabei einige Unwahrscheinlichkeit schon gefallen lassen, die dagegen in dem zweiten Stück doch etwas zu stark wird. Sonst ist auch hier die Erfindung recht hübsch; besonders der

Gedanke, daß der eine der Schicksalsbrüder seine Braut bekommen soll, wenn er ein Sparkassenbüchlein zu hundert Thalern vorzeigen kann, wirkt unwiderstehlich komisch, weil man ihn unwillkürlich als eine vielleicht unbewußte Parodie mancher auf ähnlicher Verwicklung beruhenden Tragödie empfindet.

Hackländer endlich hat durch seinen „Geheimen Agenten" Hoffnungen erweckt. Die Intrigue ist im Ganzen sehr einfach und doch belustigend: das Ganze ein feineres Lustspiel im besten Sinne des Worts.

Den Uebergang zu den norddeutschen Komödien machen wir durch die auch lokal beide Theile verbindenden Sachsen. Eduard Devrient, als dramaturgischer Schriftsteller rühmlichst bekannt, hat sich auch als dramatischer Dichter im ernstern Drama wie im Lustspiel mit Glück versucht. Die Komödie „Die Gunst des Augenblicks" zeichnet sich durch liebevoll eingehende Charakteristik aus, leidet aber an dem Fehler, daß sich ganz ähnliche Situationen, so unterhaltend sie auch an sich sind, zu oft wiederholen, um nicht endlich zu ermüden. Der Hauptcharakter, eine Mischung aus dem „Mißtrauischen gegen sich selbst" und „Pechvogel" muß beide Eigenschaften in einer Reihe von Scenen entwickeln, die sich natürlich nur äußerlich unterscheiden. Devrient's Landsmännin, die Prinzessin Amalie von Sachsen, hat (der Landwirth, der Oheim ꝛc.) der Bühne viele brauchbare und gern gesehene Stücke gegeben. Sie gehören meist dem Iffländischen Geschmack an, leiden oft an Weitläufigkeit und Gedehntheit, entschädigen aber dafür durch manche feinere Beobachtung menschlicher Charaktere in der modernen Gesellschaft und eine gewisse Milde der Auffassung.

Unter den eigentlichen Norddeutschen ragt durch die Menge ihrer Stücke und die Bedeutung ihres Bühneneinflusses Charlotte Birch-Pfeiffer hervor. Es würde mir unmöglich sein, alle ihre Stücke aufzählen; es muß genug sein zu bemer-

ken, daß kaum eine Richtung oder Gattung des Drama's sich nennen lassen wird, in welcher sie sich nicht versucht hätte. Wenn gegen irgend Jemand, so hat sich gewiß gegen Charlotte Birch=Pfeiffer die Kritik unbillig bewiesen. Während ihre Stücke allabendlich die kleinen und großen Theater Deutschlands füllen und die Häuser von Beifall erzittern machen, hat sie kaum je eine freundliche oder anerkennende Stimme in der Kritik gehört. Um zu entdecken, daß in ihren Stücken eben kein allzutiefer poetischer Gehalt verborgen ist, dazu gehört in der That kein Uebermaß von Scharfsinn. Aber zeigt man sich denn in dieser Beziehung anderweitig sehr skrupulös und verwöhnt? Verschmäht es etwa die deutsche Kritik, die Intriguenstücke eines Scribe einer genauen, mit schüchterner Verehrung verbundenen Analyse zu unterwerfen und sollte man im Ernste der Meinung sein, daß in diesen französischen Dramen außer der ausgebildeten Technik auch einige Poesie zu entdecken sein könnte? Wenn die Birch=Pfeiffer'schen Stücke allerdings die deutschen Theater vorzugsweise in Besitz haben, so beweist das doch am Ende nichts weiter, als daß das Publikum sich lieber von einem gut komponirten, spannenden, effektreichen, wenn auch nicht allzupoetischen Stück dieser Dame interessiren und amusiren, als bei den großen Intentionen so vieler neuerer Dramatiker, welche in Tendenz, mangelhafter Technik und Bühnenunfähigkeit stecken bleiben, langweilen lassen will. Und dieser Vorzug der glücklichen Erfindung theatralisch wirksamer Situationen wird der Birch=Pfeiffer nicht bestritten werden können, wenn auch gerade diese ihre Bühnenkenntniß sie oftmals zur Effekthascherei verführt hat.

Louis Schneider, der vielseitig gebildete Schauspieler, hat sich manche ergötzliche Scene zusammengestellt (Fröhlich, Heirathsantrag auf Helgoland), wenn auch die Spaßhaftigkeit dieser Stücke uns hie und da etwas gar zu rokokounschuldig vorkommt.

Eine ganze Reihe anderer Komödiendichter des Nordens spekulirt auf die Zeitereignisse und giebt dieselben in burlesker Spiegelung wieder. In diese Kategorie von Stücken gehöhrt „Peter im Frack“ von Langenschwarz, „Berlin bei Nacht“ und „Hunderttausend Thaler“ von Kalisch, „Er muß auf's Land“ von Friedrich, der im „Confusionsrath“ und „Köck und Juste“ indessen auch Unschuldigeres mit glücklichem Humor behandelt hat. Wehl und Görner liefern dramatische Kleinigkeiten, leichte Waare, aber niedlich und nicht ohne Eleganz behandelt.

Gustav zu Putlitz hat seit einigen Jahren angefangen, eine ziemlich umfangreiche dramatische Thätigkeit zu entwickeln*). Der sinnige Dichter von „Was sich der Wald erzählt“ baut auch seine Lustspiele weniger auf jene verstandsmäßige Spaßhaftigkeit, auf die man in Berlin, dem Hauptschauplatz seiner Thätigkeit, so viel hält, als er durch eine gewisse harmlose Heiterkeit und einen gemüthreichen Humor wirkt, der sich über das Ganze verbreitet, wobei wohl öfter auch ernstere Seiten anklingen. Doch ist er, wie es scheint, auch einem keckeren Scherze nicht feind; nicht nur daß „der Brockenstrauß“ und „die Badekuren“ in's Burleske streifen, hat er es in Verbindung mit Wilibald Alexis im „Salzdirektor“ mit Glück versucht, Scenen aus dem politischen Leben mit glücklicher Ironie uns vorzuführen. So lustig der Gedanke ist, daß der Minister um recht selbstständig zu wählen, gerade den zum Salzdirektor macht, den alle in ihrer Art, ohne von einander zu wissen, protegiren, so unwiderstehlich komisch wirkt der Deputirte Wankelmann in seiner Doppelstellung als öffentlicher Charakter in der Kammer und Pantoffelheld zu Hause.

*) Ein Hausmittel, Badekuren, Familienzwist und Frieden, das Herz vergessen, die blaue Schleife, der Brockenstrauß, der Salzdirektor sind mir von ihm bekannt geworden.

Durch Feinheit der Charakterschilderung, der Natur und dem Leben glücklich abgelauschte Züge und durch das Bestreben, das Feld des Lustspiels über die betrogenen Onkels, gefoppten Liebhaber und dergleichen etwas verbrauchte Sujets hinaus zu erweitern, hat sich Roderich Benedix einen Namen unter den jetzt lebenden Komöden erworben. Eine Lieblingsidee, die in vielen seiner Stücke in den verschiedensten Gestalten wiederkehrt, ist die sociale Stellung der Frauen. Schon in „Doktor Wespe" wird die Emancipation des Weibes behandelt; auch die „Mode", die „Hochzeitsreise" und „Gott sei Dank, der Tisch ist gedeckt" berühren ähnliche Fragen, wenn auch in leichterer Manier. Ueberall weiß Benedix seine Gedanken in der Form feiner Scherze und komischer Verhüllung anzubringen: nur manchmal verfällt er in einen dem Lustspiel fern liegenden rhetorisirend didaktischen Ton. Dies geschieht z. B. im „Liebesbrief", der sich sonst durch vortreffliche Charakteristik und glückliche Erfindung auszeichnet (ich erinnere nur an die sprechende Porträtähnlichkeit des die Ruhe liebenden Bruders einer verliebten alten Schwester), in den Scenen, wo es sich um die Stellung oder den Beruf des Schriftstellers, das zweite Favoritthema Benedix', handelt. Wer hätte sich noch nicht an dem unglücklichen „Vetter" erfreut, der unter der Last des allgemeinen Vertrauens erliegt? „Die Eifersüchtigen" sind wohl nicht ganz neu, dagegen ist „das Gefängniß", wenn man es mit der objektiven Wahrscheinlichkeit nicht zu genau nimmt, zu loben. „Der alte Magister" bleibt selten ohne Wirkung, obgleich die Mischung von Sentimentalität und Komik mir nicht ganz gefällt. „Das bemooste Haupt", ein gern gesehenes Studentenstück, „der Steckbrief" und einige andere Lustspiele befriedigen weniger, was bei der Raschheit, mit der sich die Produktionen Benedix' folgen, leicht zu erklären ist. Doch wäre es wohl besser, wenn Benedix etwas weniger schnell producirte: das deutsche Theater dürfte dann für das Lustspiel

noch Bedeutenderes von ihm erwarten, als er bis jetzt schon geleistet hat.

Schließlich werde Töpfer's gedacht, dessen Thätigkeit bis in die neueste Zeit reicht (Rosenmüller und Finke) und dem das Repertoire unserer Theater so manches erheiternde und noch immer gern gesehene Stück verdankt (der beste Ton &c.).

So ist der Weg durch die dramatische Litteratur der Gegenwart zurückgelegt. Wir haben allenthalben frisches Leben, reges Streben, kühnes Hoffen gefunden; aber wir haben auch gesehen, wie oft der rasche Anlauf schon ermattet, wie oft der Kämpfer von der rechten Bahn abirrt oder über das Ziel hinausschießt. So dürfte sich im Ganzen der Satz, den wir zu Anfang aussprachen, bewahrheitet haben: daß weder das Jubelgeschrei von der angebrochenen neuen dramatischen Aera, welche unendlich bedeutender sein soll als die klassische, noch die Klage allzufinsterer Kritik begründet sei, welche eine dramatische Litteratur der Gegenwart überhaupt leugnet. Noch ist die deutsche dramatische Poesie nicht todt. Sie lebt, aber sie schweift in aller Ferne umher, Stoffe und Motive suchend. Sie thut Unrecht: wenn für irgend eine Gattung der Poesie, so vor Allem für das Drama ist in dem Nationalen das Heil zu suchen und zu finden. Mögen es unsere Dramatiker nach langen Irrfahrten endlich mit ihrem Land und Volk versuchen: und immer wird sich ihre Stärke verdoppeln, so oft sie die mütterliche Erde berühren.

Druck von F. W. Kunike in Greifswald.

Das deutsche Drama der Gegenwart.

Von

Dr. August Henneberger.

Greifswald 1853.
C. A. Koch's Verlags-Buchhandlung,
Th. Kunike.

☞ Aufgeschnittene und ramponirte Exemplare werden durchaus nicht zurückgenommen!